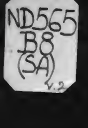

HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT


ND565
B8
(SA)
v.2


Dei
Sub Numine
Viget





[illegible]

[illegible] 1915

Kurt [illegible].

HANDBUCH
DER
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROF. DR. FRITZ BURGER
FORTGEFÜHRT VON
PROF. DR. A. E. BRINCKMANN
KARLSRUHE

unter Mitwirkung von

Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. Dr. I. Beth-Berlin; Professor Dr. L. Curtius-Freiburg; Dr. E. Diez-Wien; Professor Dr. H. Egger-Graz; Privatdozent Dr. P. Frankl-München; Professor Dr. A. Grisebach-Berlin; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr. H. Jantzen-Freiburg; Oberbibliothekar an der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek Dr. G. Leidinger-München; Privatdozent Dr. A. L. Mayer-München; Professor Dr. W. Pinder-Breslau; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Berlin; Professor Dr. I. Strzygowski-Wien; Privatdozent Dr. H. Tietze-Wien; Professor Dr. Graf Vitzthum-Kiel; Professor Dr. W. Vogelsang-Utrecht; Professor Dr. M. Wackernagel-Leipzig; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-München; Dr. K. With-Hagen Professor Dr. O. Wulff-Berlin und anderer Universitätslehrer und Museumsdirektoren



BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DIE DEUTSCHE MALEREI

VOM AUSGEHENDEN MITTELALTER BIS ZUM ENDE DER RENAISSANCE

VON

DR. FRITZ BURGER, DR. HERMANN SCHMITZ,
DR. DR. IGNAZ BETH

II, 1

DIE ÖSTERREICHISCH-BAYERISCHEN LANDE (2. Teil) SCHWABEN, OBERRHEIN UND DIE SCHWEIZ BIS 1420

VON

DR. FRITZ BURGER
A. O. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT UND AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE
IN MÜNCHEN

SECHSTES BIS ACHTES TAUSEND



BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG



Kölnischer Meister um 1410—20
Madonna im Kreise von Heiligen



Abb. 277. Jagdszene an der Kapelle zu Hocheppan.

IV. (Fortsetzung).

Der Idealismus und Rationalismus in der künstlerischen Weltanschauung der neu entstehenden Lokalschulen weltlicher Kunstzentren in Österreich, Süddeutschland und der Schweiz (etwa 1350—1420).

Die Malerei von Tirol und Vorarlberg.

Die so hochinteressante Malerei dieses deutschen Kreises steht sehr mit Unrecht im Rufe einer Provinzkunst. Die Lokalforschung, voran H. Semper, ist neuerdings zwar mit Glück und Geschick bemüht gewesen, das überraschend reiche Material zu sammeln und zu sichten, trotzdem aber hat die Malerei Tirols über den sehr engen Kreis von Fachgelehrten hinaus sich nicht das Interesse und die Achtung erworben, die sie verdient.

Das liegt zum Teil daran, daß die Historie sich vor großen Schwierigkeiten sieht, den Bestand übersichtlich so zu ordnen, daß er ein charakteristisches Gesamtgesicht erhält. Das künstlerische Bild des Landes erscheint, soferne man eben nur wie die heutige Historie das Material des Denkens in Betracht zieht, so verworren wie möglich, will sich nicht zu einer „Entwicklungsgeschichte" formen lassen. Man merkt die Grenze des deutschen Sprachgebietes, die Nähe Italiens, sieht den Verkehr hinüber und herüberströmen von Süden nach Norden an der Brennerstraße, von West nach Ost wie im Pustertal u. a. Alle Länder scheinen hier einen Teil ihrer Kunstproduktion abzusetzen, der Italiener, der Schwabe, der Böhme, der Oberdeutsche vom Rhein und der Schweiz, die auch die Kunde von der neuen französischen Kunst nach Tirol gebracht hat. Aber nirgends bekommt man so sehr das Gefühl, Giotto entgegenzuwandern als hier, vor allem südwärts vom Brenner an seinen Straßen entlang. Diese Gemälde in den so unsagbar reizvollen kleinen Kirchen reden



Abb. 278. Fresken im Schlosse der Kastelbarker über Avio, erste Hälfte des 14. Jahrh. (Phot. Alf. Silber).

fast nur von ihm, als ob er der Einzige, der Meister an diesem Orte für sie alle gewesen wäre. In den Schlössern dominiert französischer Charme, die bunte fröhliche Eleganz französischen Hoflebens. Die Erinnerung an den deutschen Kaiserhof in Prag und seinen lustigen Glanz wird wach. Daneben erscheint die derbkräftige Welt bäuerlicher Kindlichkeit, der grüblerische Ernst des Nordländers, seine Unbeholfenheit in allen Fragen des äußeren Lebens, seine Überzeugungstreue, seine Empfindungsstärke in einer Seele, die bald durch ihre gläubige Naivität und Einfachheit überrascht, bald in ihrer wilden Zerklüftung in einen Abgrund von Gewissensangst und selbstquälerischem Pflichtbewußtsein blicken läßt.

Gewiß ist es schwer, die heimische Arbeit von dem Fremden zu sondern, aber man möchte fast sagen, nicht nur nicht schwerer, sondern leichter als anderswo. Diese Kunst, hart, herb und doch so selten derb, verfügt über eine Monumentalität, die über jedes Pathos oder alles Theatralische erhaben ist, sie steht der kalligraphischen Eleganz des Franzosen im ganzen ebenso fremd gegenüber wie der bäuerlichen Urwüchsigkeit der Bayern, sie übernimmt fast nichts von der lachenden Lebenslust des 15. Jahrhunderts in Italien und bleibt nur dem einen, dem Grundzug ihres Wesens so vielfach adäquaten Geiste Giottos treu. Seine ruhige Sachlichkeit, hinter der sich ein strenger Ernst ohne Nüchternheit, ein selten die Oberfläche berührender dichterischer Sinn, kernig, ohne Sentimentalität verbirgt, sein starker, zielbewußter Wille, seine Bescheidenheit und Selbstzucht muß diesem Volke der Berge doch wie das Ideal des eigenen Wesens erschienen sein. Wenn auch die Formen sich im Laufe der Zeiten gewandelt haben, der Geist blieb doch derselbe. Die Berge haben da die Wunder der

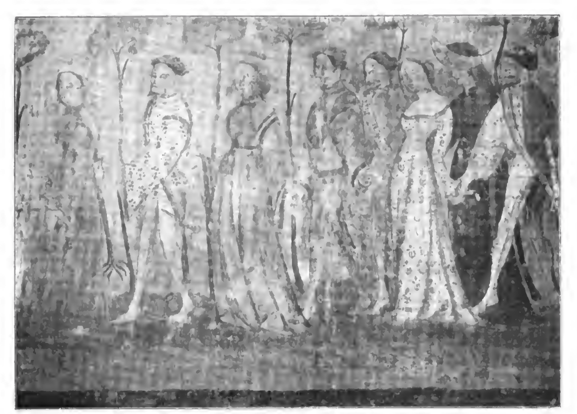


Abb. 279. Reigentanz, Schloß Runkelstein (zweite Hälfte des 14. Jahrh.)
(nach Kunsthistorischem Jahrbuch der k. k. Zentralkommission).



Abb. 280. Trient, Adlerturm, Teil (um 1420)
(nach Kunsthistorischem Jahrbuch der k. k. Zentralkommission).

Natur in Riesenmonumenten aufgetürmt, haben in den engen Tälern doch niemals die Brust so recht sich weiten lassen, und die lapidare Einfachheit ihrer Größe lenkt den denkenden Menschen doch immer wieder zur kleinen Existenz des eigenen Wesens zurück, wie auch die harte Arbeit auf einer nicht immer gesegneten Erde selbst dem Lebensgenuß nur ein bescheidenes Feld zum Tummelplatz hat übriggelassen. Ist das Bild im ganzen äußerlich ein sehr verworrenes durch den steten Import fremder Stilelemente, die den heimischen Bestand nie recht haben zur Ruhe kommen lassen, so ist es innerlich desto einheitlicher, vor allem südlich des Brenners. Wenn wirklich die Jagdszene an der Kapelle zu Hocheppan aus dem 12. Jahrhundert noch stammt, so ist uns hier eine der imposantesten und ältesten Äußerungen bodenständigen künstlerischen Lebens erhalten, das frei vom beengenden Banne der Tradition dem harmlosen alltäglichen Vorgang mit den knappsten Mitteln das Gepräge einer fast erschütternden Größe zu geben verstand. Die spätere Zeit hat da mit ihren stürmischen Effekten sich um diese Durchgeistigung der Szene ganz gebracht. Die fiebernde Angst des edlen Tieres im Augenblicke des Erliegens, die hämische Freude der mit brutaler Sicherheit heranrückenden Hunde, ihre versammelte lechzende Kraft gegenüber der versagenden des gequälten Hirsches kommt da in jeder Linie zum Ausdruck, die einen ungewöhnlich sicheren und selbstherrlichen künstlerischen Instinkt verrät. Es ist nicht zu verwundern, daß man in dieser fast heiligen Größe des Tieres eine kirchliche Allegorie hat sehen wollen (die auf Erden verfolgte christliche Seele), sicherlich das erstaunlichste, daß das Mittelalterlich-Repräsentative in dieser fast modern realistischen Lebensschilderung in ganzer Stärke fühlbar blieb.

Für die Malereien im Schlosse der Kastelbarker über Avio aus dem 14. Jahrhundert gilt ähnliches (Abb. 278): von einem Hodlerschen Ernst mit jener versammelten Kraft in den Gliedern und jener Gemessenheit im Tun, die anstatt der wogenden Leidenschaft des Kampfes das Ereignis zum Symbol eines Gesetzes werden läßt. Nicht der Wille des einzelnen als vielmehr die sich gegenübertretenden disziplinierten Kräfte gewinnen da Gestalt: links dieser gebieterische Machtanspruch in einer kompakt geschlossenen Masse von Kriegern mit wilden Blicken, rechts die in den anrückenden Massen durch den Widerstand sich brechende Kraft. Mit einer lapidaren Einfachheit und einem schlichten Ernst wird das geschildert. Die „Zeichnung" der einzelnen Gestalt bietet da wenig Interesse, aber sie dient der klaren Anordnung des Ganzen: Die von links nach rechts langsam sich steigernde und bis zur Handlung sich auslösende Energie, die Zusammenfassung der Gruppensilhouette durch das Lanzenmotiv zu einem einzigen wirksamen Gegenstoß, die straffe Einordnung in den durch den einfachsten tektonischen Kontrast mit den knappsten Mitteln erzeugten Bildraum, macht das Werk zu einem der bedeutendsten und interessantesten Wandbilder der deutschen Malerei der Zeit. Die berühmteren Fresken im Schlosse Runkelstein (Abb. 279) führen in ihren eleganten, weichen Formen den femininen Reiz höfischen Minnelebens vor Augen, die zarten Farben umfangen weiche, schmiegsame Linien und formen Glieder, die in dem anmutigen Wechsel des Motives doch einer kindlich befangenen Fröhlichkeit huldigen. Die Herren in Prag haben sich viel unbefangener zu gerieren gewußt, während hier noch etwas von der Schüchternheit der jungen Kunst über das so fein geschlossene Bild und die dichterisch-lyrische Zartheit seines Wesens sich legt. Der rationalistische Aufbau des Körpers vermag der feinen rhythmischen Bindung der wohligen Linien nirgends noch zu schaden, während in dem jüngeren Gemälde dieser Gattung im Adlerturm von Trient die Musik nur noch durch die Posaunenbläser angedeutet wird. Die Linien der Gestalten besitzen nichts mehr von jener reizenden Beredsamkeit. Die stolze Würde der vorüberschreitenden Figuren läßt auch anschaulich keine Unterordnung



Abb. 281. Fresken mit Darstellungen der Katharinenlegende aus St. Katharina in Tiers, 1384
(Phot. Gradl in Völz).

unter einen nivellierenden Zwang einer Regel zu. Ein Rudiment älterer Vorstellungsweise läßt sich nur in der Art der durch die Größendifferenzen der Figuren wiedergegebenen perspektivischen Raumgestaltung noch erkennen[1]).

Die zeitlich durch etwa zwei Menschenalter geschiedenen Fresken vom Schlosse der Kastelbarker und der Runkelsteiner charakterisieren die allgemeinen künstlerischen Verhältnisse des 14. Jahrhunderts in Tirol: in dem älteren Werke ein am Alten festhaltender aber in seiner Eigenwilligkeit nicht erstarrender Geist[2]), in dem jüngeren dagegen ein anpassungsfähiger Sinn, der mit seiner bescheidenen, ruhigen Sachlichkeit und seinem großen künstlerischen Geschick das übernommene Neue zu durchdringen weiß. Eine Entwicklung auf Grund eines Stilideals sich hier zu bilden, geht nicht an. Denn die vermeintlichen Fortschritte konnten auf diesem Boden nicht so gleich Allgemeingut werden wie anderwärts. Die archaischen Formen eines Kunstwerkes sind hier gegenüber den Anschauungen einer jüngeren Welt nicht ohne weiteres der Beweis für seine Herkunft aus einer älteren Zeit. In den abgelegeneren Tälern hat sich nicht nur die künstlerische, sondern auch die rein handwerksmäßige Überlieferung länger erhalten, während in den an den großen Verkehrs- und Wasserstraßen gelegenen ritterlichen und klösterlichen Kulturmittelpunkten naturgemäß die neuen Ideen rascher Eingang fanden. Die Tiroler Malerei entstammt nicht einer einzigen Stilwurzel. Daher versagen die Stilbegriffe, die man draußen zur reinlichen kategorialen Gliederung der Kunstwerke anwenden zu können glaubt, fast gänzlich. Giotto und die Gotik sind hier durchaus keine sich ausschließenden Gegensätze, zumal der deutsche Grundcharakter auch in den von Italien beeinflußten Schöpfungen Südtirols überall deutlich sichtbar wird. Die künstlerische Produktion hat sich bei der Natur des Landes sehr ungleichmäßig über seine Provinzen verteilt. Der Süden ist um diese Zeit der führende und künstlerisch fast allein wichtige Teil Tirols. Erst im 15. Jahrhundert beginnt die Kunst allmählich auch dort durch die Erschließung der Bergwerke, die Verlegung der Residenz nach Innsbruck regeres Leben zu entfalten. Zwischen 1380 und 1420 wird in Südtirol sehr viel gebaut (die Kirche von Terlan 1380—1400, Bozen 1400, Mais 1401, Gries 1401—14). Um diese Zeit sind auch

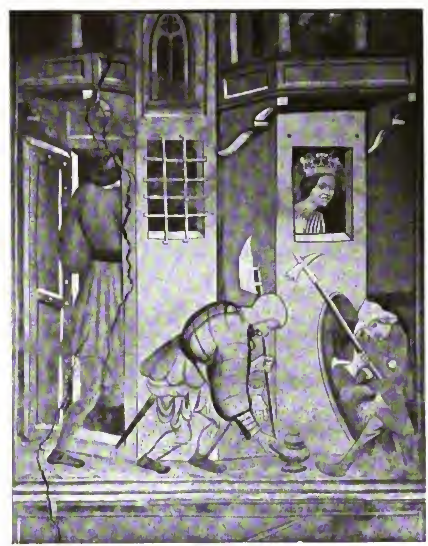


Abb. 282. Aus der Legende der hl. Katharina in Tiers (um 1384)
(nach Jahrb. des kunsthist. Inst. d. k. k. Central-C.).

die meisten der hier zu nennenden Gemälde entstanden. Brixen und Bozen sind die beiden bedeutendsten Kunstzentren dieser Zeit. Brixen ist seit dem 10. Jahrhundert Hauptstadt des wichtigsten Fürstbistums des Landes, das besonders im 15. Jahrhundert eine reiche künstlerische Tätigkeit vor allem durch Neubauten entfaltete, Bozen ragt seit dem Mittelalter als der Hauptstapelplatz des Handels zwischen Venedig und dem Norden hervor. Neben Bozen erscheint Meran, die älteste Hauptstadt des Landes, als künstlerisches Zentrum, wenn auch nicht von gleicher Bedeutung wie die beiden anderen Plätze. Die Brixener (Kloster Neustifter) und Meraner Werke bilden jedenfalls eine Gruppe, die sich zwar nicht streng und ausschließlich, aber doch durch den Charakter der Hauptzahl der Werke deutlich von den Bozener Kunstschöpfungen unterscheidet. Es ist nicht wahrscheinlich, daß einem dieser

Plätze die Priorität in der Übernahme der neuen künstlerischen Bewegungen gebührte, auch wenn es sich wirklich erweisen ließe, daß die 1384 datierten Fresken von St. Katharina in Tiers Bozener Herkunft sind. Dasselbe gilt für die Streitfrage, welche Kunst — deutsche oder italienische — diesen südlichsten Landen des deutschen Sprachgebietes die entscheidenden Anregungen geboten hat. Es kann kein Zweifel sein, daß dem Gestaltungsmaterial nach der oberitalienische Kunstkreis der wichtigste für die Kunst Südtirols gewesen ist, die aber, gemessen an italienischen Schöpfungen, ganz von deutschem Geiste durchdrungen wurde. Da Augsburg auf dem Gebiete der Malerei im 14. und 15. Jahrhundert selbst erst begann, auf fremdem Können seine heimischen Werkstätten zu errichten, so war im wesentlichen Prag das nächste große deutsche Kunstzentrum, nach dem man sich orientierte. Wie für Augsburg so ist es anderseits aber auch für Tirol der oberrheinisch-burgundische neben dem pragischen Schulkreis gewesen, der mit dem italienischen das moderne Gestaltungsmaterial hierher geliefert hat. Von einer provinziellen Kunstablagerung kann aber hierbei um so weniger die Rede sein, als Tirol selbst künstlerische Kräfte genug besaß, um einen nachhaltigen Einfluß auf den Norden, auf Bayern bis nach Nürnberg hinauf auszuüben. Was man dort zumeist für „italienisch" anspricht, ist durchweg Tiroler Arbeit oder unter Einfluß Tiroler Werke entstanden.

Die künstlerischen Beziehungen Tirols zu Italien, besonders Oberitalien, werden durch Giottos überragendes Vorbild vor allem bestimmt. Das ist aber gerade hier nicht äußerlich zu verstehen. Gewiß ist nicht zu vergessen, daß Oberitalien, Padua, Verona, Mailand, Treviso trotz ihrer reich differenzierten Stilformen dem Norden zumeist als eine geschlossene Stileinheit gegenübertraten, die wir ja gelegentlich selbst noch heute leichtsinnigerweise als giottesk anzusprechen und zu charakterisieren pflegen. Aber der deutsche Geist hat durch seine persönliche Interpretation des oft sehr heterogenen oberitalienischen Stilmaterals dieses vielfach seiner Äußerlichkeiten entkleidet und durch eine schlichte Vertiefung auch dort fühlbarer seine Werke dem Genius von Padua nahe gebracht, wo eine unmittelbare Berührung sicherlich gar nicht stattgefunden und im akademischen Sinne eine sehr viel unbeholfenere Gestaltung empirischer Wirklichkeit sich ergeben hat. Anderseits kann eine „italienisierende" Kunstweise von einer nordisch-deutschen eben deshalb hier nicht reinlich geschieden werden, weil vielfach auch unter Beibehaltung des oberitalienischen Formenmaterials deutsche Gestaltungsgrundsätze oder umgekehrt italienische Gestaltungsgrundsätze im deutschen Material auftauchen. Das liegt im Wesen der Grenzlande. Auch einzelne südliche Kunstzentren können nicht nach ihrer Einflußsphäre benannt und zur historischen und künstlerischen Ordnung der Tiroler Malerei verwandt werden.

Die Wandmalerei steht an erster Stelle. Tafelbilder sind um diese Jahre selten. Tirol verfügt relativ und absolut über einen reicheren Besitz an Fresken als alle anderen deutschen Provinzen. Die meisten gehören der zweiten Hälfte des 14. und dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts an. Sie stammen mithin aus einer Zeit, in der in dem übrigen Deutschland die Tafelmalerei längst die Führung übernommen hat. Das liegt nicht nur an den beliebten romanischen Grundformen einschiffiger Kapellen und Kirchen, sondern erklärt sich vor allem durch die innige künstlerische Berührung mit dem nahen Italien.

Von einer Bozener „Schule" oder gar Stil zu sprechen, der durch lokale oder völkische Eigenart sich hier erklären ließe, geht nicht an. Es ist ein Zufall der Geschichte, daß in Bozen eine dem deutschen Denken näherstehende Richtung, in Brixen eine mehr romanisierte Kunst vorherrscht. Einige wenige Künstlerpersönlichkeiten haben die Wege gewiesen, die dann gruppenweise von den sich bildenden Schulen begangen worden sind. Die künstleri-



Abb. 283. Szene aus der Katharinenlegende St. Katharina im Tiersertal (1384).

schen Äußerungen dieser Schulen sind daher keine spezielle Bozener oder Brixener, sondern nur Tiroler Angelegenheiten. Daher kommt es auch, daß man hier nach „vermittelnden Gliedern" älterer Zeit vergeblich sich umsieht. Die Nachfrage kam gewissermaßen über Nacht und dementsprechend neuartig war auch ihre Deckung. Man goß den neuen Wein zum Teil unbedenklich in die alten Schläuche. Diese Künstler sind bedächtige, etwas schwer bewegliche Leute, die kaum aus Bozen selbst stammen. Sie sind gereist, haben manches, vielleicht vieles gesehen und sind bemüht, es zu verarbeiten, so gut und so schlecht sie es können. Es war ihnen ernst um die Sache und vor billigen Effekten hielten sie sich fern. Von Frankreich und Burgund wie von Prag her kamen nun neue Lehren und mit den Liedern auch die Bilder ins Land. Französische Sitte, Leben und Kunst war selbst für den Norden Italiens vorbildlich geworden, wie vielmehr für das ihm geistig und lokal nähere einsame Land der Berge. In der Bozener Schule scheint sich zuerst die langsame Verdrängung des norditalienischen Vorbildes durch der französisch-rheinischen und pragischen Einfluß zu vollziehen. Es wiederholt sich das Bild, das die Kunstgeschichte Böhmens und Österreichs bietet. Die Originalität des heimischen künstlerischen Lebens hat aber deshalb hier so wenig wie anderwärts darunter zu leiden gehabt.

Jahreszahlen für das hier in Betracht kommende Freskenmaterial sind nur wenige erhalten, und auch diese zum Teil von zweifelhaftem Werte. Die Leseart des Jahres 1384 an den Tierser Fresken steht nicht fest, die Unterschrift 1407 mit der Künstlersignatur Hans



Abb. 284. Kreuzigung in St. Katharina in Tiers (1384?).

Stotzingers kann sich nur auf einen geringen Teil der Freskenmalereien der Terlaner Kirche beziehen, die von Atz in St. Helena bei Deutschnhofen gelesene Jahreszahl 1409 ist nicht mehr auffindbar. Nur die Fresken der Agneslegende in Kaltern sind 1414 datiert und von denen im Schlosse Runkelstein kann mit einiger Wahrscheinlichkeit gesagt werden, daß der größere Teil zwischen 1390 und 1413 entstanden sein wird. 1415 signiert sich ein Meister Venclaus in der Friedhofkapelle in Riffian.

Voran stehen die Fresken in St. Katharina bei Tiers (Abb. 281—285).

Die Darstellung von Katharina im Gefängnis (Abb. 282) ist mehr als eine Vorahnung Pacherscher Raumherrlichkeiten. Wie kristallinische Blöcke wachsen die wohlgeordneten Flächen des Gebäudes zu einem Ganzen zusammen und vor der kantigen Härte ihres Organismus erscheint die schlichte Konturierung der vordersten Figur doppelt klar und lebendig; bei allem nachtwächterlichen Gebahren besitzt sie ebenso wie das ganze Bild eine achtunggebietende Disziplin in dem lapidaren Bildaufbau. Deshalb haben die einzelnen Gegenstände auch recht wenig im ganzen zu sagen. Aber hinter diesem kurz angebundenen Wesen macht sich doch der bescheidene dichterische Sinn des Nordländers fühlbar, der über dieser Räum-

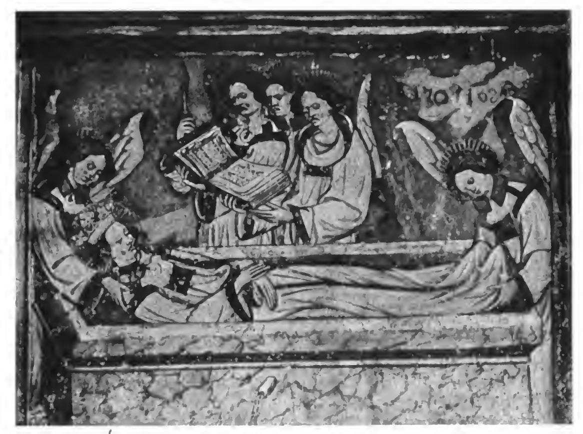


Abb. 285. Grablegung Katharinas in St. Katharina bei Tiers (1384?).

lichkeit den traulichen Zauber einer deutschen Kleinstadt fast verschämt zum Ausdruck bringt. Wie hier die Motive der Architektur mit denen der Figuren auf die anbetend nach oben blickende Katharina sich einstellen, so wird auch in dem zweiten Fresko (Abb. 283) der ganze Bildaufbau zum halbunterdrückten Gestus der Verwunderung in den so eng zusammengerückten Gestalten mit ihrem ehrlichen Entsetzen. Turmhoch wachsen die langgezogenen Figurensilhouetten mit der Architektur in die auflodernden Flammen des Zornes hinein, die eine fast mittelalterlich strenge Bilddisziplin zu bändigen weiß. Die bedrückende Engigkeit des Bildraumes versinnlicht die atembeklemmende Macht des Augenblickes. Die Reste rheinisch-burgundischen Stilmaterials treten dabei überall klar zutage. Noch mehr gilt dies für die Grablegung Katharinas (Abb. 285) und die Kreuzigung (Abb. 284). Es fällt angesichts dieser Werke besonders schwer, dem Datum Glauben zu schenken. Jedenfalls gehören die beiden Gemälde mit zu dem wertvollsten des deutschen Kunstbestandes aus dieser Zeit. In der Kreuzigung stehen zwei Riesen zu Füßen des Kreuzes, hinter ihnen die imaginären Weiten trauriger Öde. Der Körper Christi läßt in seiner monumental geschlossenen Form schon den Einfluß eines akademischen Schönheitsideals erkennen, das von südlichen Vorbildern, sei's direkt oder indirekt, nicht unberührt blieb. Die überlangen Körper von Maria und Johannes geben diesen, so glücklich gebunden an den Bildraum, etwas von der mystischen Himmelssehnsucht der Gotik und doch behalten ihre Leiber eine massive Erdenschwere. Man muß an Rembrandts weinenden Saul im Haag denken im Anblick des Johannes und der schlichten Äußerung seines Schmerzes, der alles umher vergessen läßt und den Mann zum weinenden Kinde macht. Die kleinen Köpfe sind vielleicht notwendig, um in dieser plumpen Riesenhaftigkeit des Körpers das Heroische fühlbar zu machen mit Mitteln, die nicht im Gestus, sondern in der Erscheinung selbst liegen. Das Rudimentäre mancher Einzelformen, die erkennen lassen, daß die Vorstellungsmaterialien aus zweiter Hand stammen, will gegenüber dieser geistigen Ausdruckskraft der Räumlich-

keit der Gestalten wenig sagen, wobei das förmliche Anschwellen der Körperlichkeit in der Richtung des Gestus jeder rationalistischen Ausdeutung der Raumentwicklung entgegensteht. Für die Grablegung der Katharina gilt ähnliches: Eine lapidare Kürze in der Ausdrucksweise (Abb. 285). Der Sarkophag versinkt förmlich mit der Gestalt hinter dem Bildrande in die Tiefe, biegt leicht nach vorne aus und macht den drei Engelsgestalten Platz, die in der hehren Strenge ihrer geschlossenen Gruppenform wie ein Symbol des harten Fatum wirken, das das Buch des Schicksals im Augenblick seiner Erfüllung vor dem Frieden der Toten ausbreitet. Dieser ergreifend schlichte Ernst kommt auch hier nicht durch Gebärden, sondern durch die ganze mittelalterliche Feierlichkeit und herbe Gesetzlichkeit der Bildform zum Ausdruck. Die von rechts hinten nach vorne zum Antlitz der Heiligen verlaufende Felskulisse erinnert deutlich noch an Giottos Beweinung Christi in der Arenakapelle, nur folgt ihre Geste einer milderen Weise. Denn die vielfache Wiederholung einfacher Motive ersetzt hier die Gebärde und formt die starken hartknochigen Gestalten zu einem dramatischen Finale, das aus dem mildversöhnenden Ernst des Vordergrundes zu einer fast an Fanatismus streifenden wilden, verhaltenen Energie in den Engeln sich steigert, ohne die priesterliche Ruhe des Ganzen zu stören.



Abb. 286. H. Stotzinger, Verlobung der Maria, Pfarrkirche Terlan, 1407 (Phot. Gugler, Bozen).

In einfachster Weise ist durch die dunkle Konturierung der Gewänder und der Säume der lichtspendende Schatten für das gleichartige Weißgrau aller übrigen Teile gefunden und so das Bild auf ein Farbmotiv gebracht, das so gut der schlichten Organik des Ganzen entspricht.

Es sind mindestens zwei Künstler hier tätig, von denen der eine die monumentale Formenklarheit des Südens mit der herben Formensprache und kindlichen Innigkeit des Nordens verbindet, während der andere, ein Gehilfe, vorwiegend das rheinisch-burgundische Stilmaterial kennt und das „Italienische" nur aus zweiter Hand genommen hat [3]). Damit sind die künstlerischen Quellen der Tiroler Kunst gekennzeichnet. Es sind dieselben stilistischen Grundlagen, dieselben Wandlungen, dieselbe langsame Abwendung von der italienischen und die Hinneigung zur französischen Kunst wie in Prag, die hier jedoch aus zweiter Hand vom Oberrhein her, übernommen wird. Mit Rücksicht auf die Gleichheit der Quellen wird die lokale Individualität dieser Malerei im Vergleich mit der Prags nur um so deutlicher erkennbar. Der sogenannte „Einfluß" ist auch hier nicht das Wesentliche, sondern die persönliche Verarbeitung der übernommenen Stilmaterialien.



Abb. 287. Krönung der Maria, Pfarrkirche Terlan, um 1400 (Phot. Gugler, Bozen).



Abb. 288. Altarbild der Krönung Mariens im Kloster Stams um 1420
(nach Zeitschrift Ferdinandeum III, 50 1906).

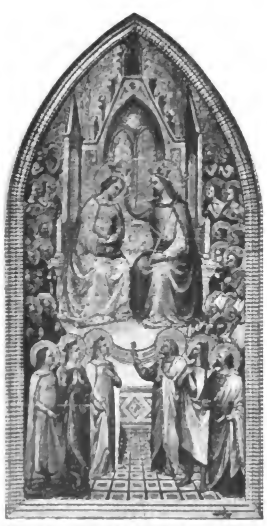


Abb. 289. Giusto di Padova, Mittelbild eines Flügelbildes, London, Nationalgalerie (1367)
(Phot. F. Hanfstaengl).

Mit diesen Gemälden steht ein ganzer Kreis von Wandbildern in einem künstlerischen Zusammenhang, wie die Fresken in Terlan (Abb. 286 u. 287) und Kampill bei Bozen (Abb. 296, 297 u. 301), St. Helena in Deutschnhofen (Abb. 298 u. 299) und St. Katharina in Kaltern. Die Verwandtschaft läßt sich sicherlich nicht durch den Einfluß oder die persönliche Tätigkeit eines einzigen Künstlers erklären als vielmehr durch die Gemeinsamkeit der künstlerischen Grundlage, zum Teil durch die Herkunft des Stilmaterials vom Oberrhein.

Man kann daher bei jedem dieser Freskenzyklen in immer neuer Weise die geschilderten Wandlungen in der Kompositionsart verfolgen. In Terlan vielleicht besser als irgendwo (Abb. 287). Die Gemälde sind freilich nicht von einem Meister. Es sind mindestens vier

bis fünf Hände, die den Bildschmuck der Kirche geschaffen haben. Hans Stotzinger, dessen Namen in Verbindung mit der Jahreszahl 1407 zufällig unter der Verlobung Mariens erhalten ist, war sicherlich nicht — wie Braune meint — der überragende Kopf, der hier zuerst das befreiende Wort für die neuen Ideen gefunden hat. Es ist nur ein geringer und entschieden nicht der beste Teil der Gemälde, der von ihm stammt. Aber seine Arbeiten haben doch insofern eine symptomatische Bedeutung, als auch in ihnen sich jene Abwendung von dem an der italienischen Kunst sich orientierenden Eklektizismus durch die Übernahme rheinisch-französischer Stilelemente vollzog[4]).



Abb. 290. Fresko aus der Johanneslegende St. Johann im Dorfe bei Bozen (um 1410), (Phot. Gugler, Bozen).

Die im Chor der Terlaner Kirche befindlichen Gemälde (Abb. 287) sind zweifellos die etwa ein Jahrzehnt älteren Werke, deren eklektizistischer Stil das Vorbild für Hans Stotzinger gewesen ist. Die Krönung Mariens wetteifert in ihrer imposanten Weiträumigkeit mit jeder originalen italienischen Schöpfung. Die Architekturen haben in der lockeren Organik ihrer breitflächigen Glieder einen ganz venezianischen Charakter und doch ist uns in Venedig selbst kein Werk erhalten, das mit diesem Fresko sich messen dürfte. Eher könnten die Fresken in St. Anastasia in Verona hier genannt werden[5]). Der Adelstolz der relativ kleinen Gruppe paßt gut zu dem Pathos dieses Raumes. Man kann daher auch die stilistisch verwandten tirolischen Altarbilder ruhig neben die analogen italienischen stellen (Abb. 288, Abb. 289).



Abb. 291. Giotto, die Geburt Mariens in der Arenakapelle zu Padua (Phot. Naya).

Die freie Architektonik des italienischen Bildes, in dem die wohl gegliederten Gruppen nach oben so feierlich emporwachsen, den Adel stiller Gebärden, den zarten Reiz weich fließender Silhouetten im Silberton des Lichtes wird man im deutschen Bilde nicht wieder finden, aber neben dem lustigen Farbenglanz eine heitere Weiträumigkeit, in der Engelsgestalten in zwergenhafter Kleinheit wie in dem großen Zauber eines Märchenlandes sich verlieren. Der Mönch im Vordergrund[6]) sieht wirklich in Himmelshöhen, weshalb die archaische Niedersicht im Bilde mehr bedeutet als eine bloße Formel für ein rationalistisch aufzufassendes Raumproblem. Dem Wohllaut der Renaissance-Architektonik des Oberitalieners wird hier noch bei aller Sinnesfreudigkeit der Wert einer übersinnlichen Welt in der imaginären Raumweite entgegengestellt. Trotz der mehr zentral perspektivischen Anlage, die rationalistisch, dem Standpunkt des



Abb. 292. Geburt Johannes, Fresko St. Johann im Dorfe bei Bozen (um 1410).

Beschauers entsprechend, in klarer Körperlichkeit sich entwickelt, trägt die Architektur bei aller äußerlichen stofflichen Pracht doch einen gravitätischen Ernst in der Harmonie wohlgeordneter Glieder zur Schau, die den Raum über das bloße Dasein hinaus im Sinne nordischer Gotik zum himmelweisenden, Andacht heischenden Gestus werden läßt. Hans Stotzinger (Abb. 286) bringt einen gutmütigen Volkshaufen in einer stumpfen Masse, unbeholfene Neulinge auf diese Bühne des Geschichtsbildes. Dazu wird hier die Darstellung der Tiefe zur peinlichen Verengerung des Raumes, die den großspurigen weiten Bogen jeder Einwirkung auf den Bildraum beraubt. Der Eifer für die Gewandformen der rheinisch-französischen Kunst ist mehr eine Angelegenheit der Mode als der Kunst, das Ganze das Werk eines Künstlers, der das ältere heimische Stilmaterial wie das neue zu verwerten sich bemüht, aber bei aller repräsentativen Würde in der Architekturform doch den gutmütigen Philister in den Figuren nirgends verleugnen kann. Der Meister von Tiers steht weit über ihm. In dem mittleren Bilde (Abb. 281) treppen sich die Architekturen mit der Gruppensilhouette auf die Gestalt der Katharina hinweisend ab, bei der Geißelung (Abb. 281) begleitet in dem symmetrischen Bildraum die Hintergrundswand das Motiv des hochemporgestreckten Körpers usw. Die Hauptpersonen sind auf diese Weise immer der Angelpunkt der Bildkomposition. Überhaupt ist hier die Sauberkeit, in der Anordnung der Architektursilhouetten das Auffallende, eine akademisch strenge Rechnung, in der dramatische Gedanken nur insoweit sich Geltung verschaffen können, als dies ohne Einbuße der fast geometrischen Struktur des Bildraumes und seiner gefälligen Geschlossenheit möglich war. Erst der Terlaner Meister hat diese mehr kulissenhaft gegliederten Bildszenerien zu einer mehr panoramatischen Räumlichkeit ausgebaut.

In diese Stilsphäre gehören auch die Werke einer der interessantesten künstlerischen Erscheinungen, die Tirol hervorgebracht hat, des Meisters der Fresken von St. Johann im Dorfe bei Bozen (Abb. 290 u. 292).

Bei aller Verwandtschaft mit dem Stilmaterial des bisher behandelten Künstlerkreises vertritt er doch eine prinzipiell andere künstlerische Denkweise. An Stelle eines formensicheren Akademismus trifft man



Abb. 293. Dornenkrönung, Fresko in Kampill bei Bozen (um 1420).

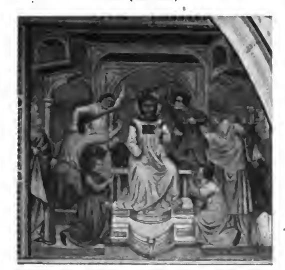


Abb. 294. Dornenkrönung in St. Cyprian in Sarntheim (erste Hälfte des 15. Jahrh.).



Abb. 295. Christus vor Pilatus, Weihe des hl. Cyprian, aus den Fresken in St. Cyprian in Sarntheim.

hier den Idealismus Giottos. Doch ist der Künstler von allem äußerlichen Epigonentum weit entfernt. Er überschaut mit klugem Sinne das Wesentlichste der Giottoschen Kompositionsprinzipien, um in diese lapidare und strenge Organik der Ideenfolgen eine kleine Alltäglichkeit einzubauen und die ernsten Heldentypen durch seine freiere, heitere Menschlichkeit zu ersetzen. Seine Architekturen sind nicht bloße Schemen oder gefällige, das Ganze schließende Kulissen, sondern lebendige Wesen, die den lebendigen Ausdrucksgebärden der Figuren entwachsen. In der Beschneidung Johannis (Abb. 290) trennt die Architektur die beiden kompositionellen Hauptteile voneinander (Zacharias rechts, seine „Gegenspieler" links), kräftigt die Gebärde des Zacharias, gleitet sanft in die Gruppe hinab, folgt der in grenzenlosem Erstaunen ausgestreckten Hand des jungen Mannes, ist ordnendes, begleitendes, steigerndes Motiv, das dem Bildgedanken fast überall eine transzendentale Bedeutung gibt.

Auch in der Geburtsszene (Abb. 292) wird das Vorbild Giottos fühlbar, aber viel weniger in den Einzelheiten als im Kompositionsprinzip. Die perspektivischen Tiefenkonturen führen nur das Gruppenmotiv gemein-



Abb. 296. Christus am Ölberg, Kampill bei Bozen (um 1420)
(nach Jahrb. d. kunsthist. Institutes d. k. k. Central-C. 1912).

sam mit den sich abtreppenden Architekturen nach vorne, gleiten mit dem Oval der Gruppensilhouette zum Boden, um rechts wieder den Anschluß an die Tiefe zu finden. Wenn auch der Tiroler Meister von der puritanischen Einfachheit der stolzen Räume Giottos weit entfernt ist, so bleibt doch diese kühne und innigere motivische Verbindung der Gruppen und Architekturen eine sehr beachtenswerte künstlerische Leistung. Das Prinzip der „umgekehrten Perspektive" Giottos gibt er allerdings zugunsten einer rationalistischen Figurenanordnung auf (Abb. 290 u. 291). Die Versuche, ihn mit Runkelsteiner Fresken in Verbindung zu bringen, sind verfehlt. Die behagliche Fröhlichkeit der Gestalten ist wirklich das einzige, was an die dort vertretene höfische Kunst der Zeit erinnert. Die monumentale Einheitlichkeit Giottoscher Schöpfungen bleibt doch in der volkstümlicheren Bildphysiognomie noch immer das wesentliche und stärkste charakterisierende Element[7]). Dieser von bemerkenswertem Verständnis für die hervortretendsten anschaulichen Züge geleitete künstlerische Geist ist dann auch in dem weiteren Verlaufe der Entwicklung zu einer so folgerichtigen Verarbeitung und Weiterbildung der italienischen Gestaltungsgrundsätze in den Fresken in St. Cyprian in Sarntheim gelangt, daß man den Kompositionsweisen des späten florentinischen 15. Jahrhunderts nahegekommen ist. In einem wohlberechneten, nach geometrischen Figurationen aufgebauten idealen Kompositionsschema formen sich, von der Architektur unterstützt, die Gruppen zusammen (Abb. 294). Die Dornenkrönung wird zu einem repräsentativen „Tableau vivant", in dem die gefällige Pose und der ornamentale Reiz des Bildaufbaues alles, die Bildidee nichts ist. Man könnte Ghirlandajos großes Altarbild aus Santa Maria Novella oder neben dem die vatikanische Schlüsselverleihung von Perugino stellen, nicht des gleichen historischen oder künstlerischen Wertes, sondern des Kompositionsprinzipes wegen. Man merkt, daß der Künstler sowohl die älteren Kompositionselemente des Tierser Meisters (die flachen Horizontalwände der Architektur), als auch solche des

Terlaner Malers (die charakteristischen Nischen an den Seitenwänden [Abb. 286]) verwendet. Auch die idealistische Raumstruktur des Meisters von St. Johann wird unter Anlehnungen an Giottos Paduaner Komposition in dem Christus vor dem hohen Priester noch angewandt. Nur ist die Gruppe aufgelockert und sehr geschickt mit der vielwinkeligen Architektur so über den ganzen Raum verteilt, daß die Architektur nicht mehr als kulissenhafter Hintergrund, sondern als essentieller Bestandteil der ganzen Bildform erscheint. Es ist nur selbstverständlich, daß dieser kühl berechnende Geist auch in der elegant zusammenschließenden Gewanddraperie sich findet, soweit die gründliche Restauration ein Urteil noch gestattet. Die weltmännische Sicherheit eines aufs Praktische gerichteten Intellektes hat freilich jeden religiösen Stimmungszauber aus diesen Darstellungen verbannt und, wie später die Hochrenaissance, aus dem Ereignis einen konventionellen Ritus gemacht. Man ist nicht mehr wie früher bei der Sache. Die Gestalten wissen, daß sie ein Publikum haben, und sie bewegen sich fatal geschickt auf ihrer Bühne. Nur mit Widerstreben kann man sich entschließen, diese Fresken noch in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zu setzen. Sie sind jedenfalls die jüngsten dieser Richtung, die auf den nunmehr freilich modernisierten Geist ihres südlichen Ursprungslandes zurückleiten.

In den Fresken von Kampill (Abb. 296) werden neben manchen Beziehungen zu den Werken von St. Katharina in Tiers (Abb. 284) die nordischen Stilüberlieferungen besonders fühlbar. Die Fresken sind ähnlich wie die von St. Johann in Dorfe (Arenakapelle) in kleinen annähernd quadratischen Feldern über die niedrigen Wände des von einem Tonnengewölbe abgeschlossenen kleinen Kirchenraums verteilt und frühestens im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts gemalt. Der Stil weist nach dem Oberrhein und das Gestaltungsmaterial an französische Miniaturen der Zeit*). Besonders die Kreuzigungsdarstellung mit der Gewand-



Abb. 297. Darstellungen der Kirchenväter, Deckengemälde in Kampill bei Bozen (um 1420)
(nach Jahrb. d. kunsthist. Inst. d. k. k. Central-C. 1912).

verlosung in der Mitte, sowie die Kreuztragung läßt nordischen Einfluß deutlich erkennen. Doch haben auch ältere Tiroler Werke das unmittelbare Vorbild abgegeben. Die Analogien zur pragischen Kunst, besonders zur jüngeren Gruppe der Wenzelhandschriften, mögen sich durch die Gemeinsamkeit der Stilgrundlage erklären[9]). Auch die besonders bei Bröderlam wie allgemein der französischen Kunst der Zeit auftauchende offene Bogenhalle mit den seitlich außerhalb der Bildebene liegenden Fluchtpunkten mag weiter diesen Zusammenhang erweisen. Doch kann von einer perspektivischen Konstruktion nicht die Rede sein. Die eng aneinander gerückten Figuren ergeben eine flachwinkelige Gruppensilhouette, die in den beiden zuschlagenden Gestalten mündet und von der gleichverlaufenden Architekturkulisse gestützt wird. Es fehlt durchaus an der Fähigkeit und dem Interesse für die Einzelcharakteristik. Aber in dieser schlichten Betonung der überragenden Größe der Hauptperson und der anschaulichen Unterordnung der gegen sie anrückenden Masse äußert sich doch ein künstlerischer Geist, dem die formale Komposition nur Mittel zum Zwecke des geistigen Ausdrucks, nicht monumentaler Selbstzweck ist. Hier liegt die Grenze zwischen Süden und Norden. Der Christus in Gethsemane ist die edelste und glücklichste Schöpfung des Meisters von Kampill (Abb. 296). Die plumpe Restauratorenhand hat doch das Wesentlichste der Komposition nicht zu zerstören vermocht. In sanften Zügen türmen sich breit die Felsmassen übereinander auf, schaffen eine Sphäre schlichter Weiten, deren Stille auch die heranflutende Menge nicht stören kann. War die Bildkomposition bei dem Meister von Wittingau auf die Mimik der Hauptperson eingestellt (Abb. 147), so umfassen hier die aus der Tiefe nach der Höhe leitenden Silhouetten zugleich eine imaginäre Raumweite und werden zu einer stiltätigen Kraft, deren sanftes Walten den ganzen Bildraum mit einer elegischen Lyrik erfüllt und auch in der träumerischen Stille der Gesichter ein zartes Echo erweckt. Nicht die Darstellung der „Landschaft" ist das Charakteristische dieses Bildes, sondern die Erweiterung und Steigerung der Geistigkeit der Hauptperson durch diese bescheidene immaterielle Größe der schlichten Räumlichkeit. Der Meister bringt mit seinen Mitteln das zur Gestaltung, was Rembrandt mit den seinigen hat sichtbar zu machen verstanden. Die stärker fühlbare Verwandtschaft mit böhmischen Miniaturen der späten Wenzelzeit (Taf. XVII) ist wohl kaum auf eine direkte Berührung mit Prag zurückzuführen. Die Engel der Deckenfresken sind stilistisch sehr mit den Miniaturen des Laurin von Klattau verwandt (Taf. XVII)[10]). Die Fresken dürften frühestens im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden sein. Eine selbständige Verarbeitung pragischer Anregungen lassen die Deckengemälde (Abb. 297) erkennen[11]). Die Darstellung der Kirchenväter ist auch ikonographisch interessant. Dunkelblauer sternenbesäter Grund wird zum großen unendlichen Raum, voll dem am Bildrande jeweils einer der vier Kirchenväter erscheint, um unter Harfenspiel und Gesang der Engel die göttliche Botschaft zu registrieren. Aber nur der heilige Hieronymus scheint noch von dem Meister selber gemalt worden zu sein, wo die schönste lichte Engelsgestalt mit den phantastisch weiten Flügeln zusammen mit der Figur der Kirchenväter die Bildfläche füllt, während in den anderen Felderpaaren der pathetischere selbstsichere Geist des neuen Teils in dem anspruchsvolleren eindringlicheren Gebahren der Engel und einer umständlicheren rationalistischen Beschreibung der wechselnden perspektivischen Ansichten von Pult und Thron sich gefällt[12]). Hier verlieren sich die Figuren in dem leeren Raum und kommen gegenüber dem anspruchsvollen Rahmen nicht mehr recht zu Worte. Doch zeigen diese Werke merkwürdigerweise in der Gewandung einen jüngeren Stil als die in der allgemeinen Raumanordnung so sehr viel imposanteren, in der Gewandung aber viel archaischeren Deckenfresken in St. Helena bei Deutschnhofen. Verwandt hiermit, wenn auch nicht so reich und fein in den Einzelheiten und zudem mehr unter französischem Einfluß stehend, erscheinen die Fresken in St. Georgen in Schönna. Der Zusammenhang mit dem Meister von Kampill ist jedenfalls unverkennbar. Diese Deckengemälde von St. Helena gehören mit zu dem wertvollsten und bedeutendsten, was die tirolische und deutsche Kunst dieser Zeit hervorgebracht hat (Abb. 298/299). Mit einer wilden urwüchsigen Leidenschaft drängen da die Sendboten des Himmels in Tiergestalten aus den Wolken und rufen die Kirchenväter zur seherischen Sammlung auf, indes wie eine Fata Morgana in schillerndem Kranze das Urbild der Vision erscheint. Das Krimskrams von Büchern und Fläschchen in den mannigfachen Regalen des Pultes wird da zum Symbol kleinlich traulicher Häuslichkeit, die mit der barbarischen Kraft der hereinstürzenden Symbole und der mittelalterlich hieratischen Strenge der Visionsbilder fast peinlich kontrastieren würde, wenn nicht der formale Grundgedanke des nach vorne drängenden Evangelistensymbols durch die „umgekehrten" Perspektiven der Tischplatte aufgenommen und weiter vermittels der frontalen Stellung der Stirnseiten und die so entstehende Ähnlichkeitsbeziehung zur Bildgrenze so fest in dieser verankert wäre[13]). Die Archaismen in der Gewandung lassen es nicht zu, das Werk wesentlich über das zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts hinaus zu rücken. Es mag zwischen 1420—30 aus dem Stilkreise der Nachfolger des Tierser Meisters hervorgegangen sein.



Abb. 298. Evangelist Johannes in St. Helena bei Deutschnhofen (um 1430).



Abb. 299. Evangelist Markus in St. Helena bei Deutschnhofen (um 1430).

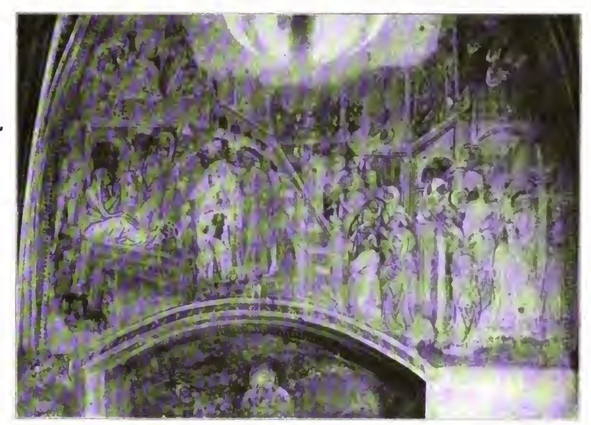


Abb. 300. Die Kreuzauffindung, Fresko in der Friedhofkapelle zu Riffian
(nach Jahrb. d. kunsthist. Inst. d. k. k. Central-C. 1912).

Die Brixener Malerschule steht nicht auf derselben Höhe wie die Bozener. An sich schon läßt sich eine Grenze um dessentwillen nicht ziehen, weil beispielsweise der Meister der großen Grablegung und der Kreuzigung von St. Katharina in Tiers auch mit diesem Schulkreise sei es in mittelbarer oder unmittelbarer Beziehung steht. Die Ecce homo-Ausstellung der zwölften und die Anbetung der Könige[14]) der neunten Arkade im Domkreuzgang zu Brixen ist hier vor allem zu nennen. Was sonst dieser Richtung angehört, verrät zum überwiegenden Teil an italienischen Vorbildern (vor allem Verona) sich hochrankenden äußerlichen Eklektizismus, der auch da, wo französische Erinnerungen lebendig werden, eine zielbewußte Selbständigkeit in der Aufnahme der Kompositionsgrundsätze zumeist vermissen läßt. Der Kreuzgang von Brixen ist die reine babylonische Sprachverwirrung. Selbst in den bedeutenderen Sachen, wie den Fresken in der Friedhofkapelle in Riffian, kommt der Künstler vor dem Banne des Vorbildes nirgends recht los, müht sich mit wenig Glück ab, durch Figurenmassen weiträumige Architekturkonstruktionen mit zu füllen, deren Silhouetten die einzelnen Gruppen auf die Mittelpunkte der Historie gewissermaßen nachträglich hinzulenken versuchen, nachdem vorher die wesentlichen Grundformen des räumlichen Aufbaues nach rationalistischen Gesichtspunkten im Sinne des Vorbildes angelegt wurden. Als Meistersignatur findet sich hier die Inschrift Hoc opus pichtavit magister ven(c)laus anno dni MCCCXV jar qd illa pichtura fachtu est.

Das deutsche Denken macht sich auch da mit aller Schärfe geltend, wo das Material der Gestaltung vom romanischen Auslande stammt. Die Kreuztragung (Abb. 302) hat gegenüber dem entsprechenden Gegenstand in St. Martin in Kampill (Abb. 301) den Vorzug, das Heraustreten des Zuges aus dem tiefer liegenden Stadttor räumlich klarzumachen, dem auch die Abnahme der Körperlichkeit und Körpergröße von dem



Abb. 301. Kreuztragung Christi, Kampill bei Bozen
(nach Zeitschrift des Ferdinandeums, III, 50, 1903).



Abb. 302. Kreuztragung Christi, Friedhofkapelle in Riffian.



Abb. 303. Verkündigung im Kreuzgang des Domes von Brixen (um 1420).

hiedurch betonten idealem Mittelpunkt, Christus, aus nach perspektivischen Grundsätzen systematisch Rechnung trägt. In dem Kampiller Werke ist Christus mehr der Gruppe untergeordnet, die dadurch eine auffällige Stoßkraft trotz der Gutmütigkeit des Formcharakters erhält. Es ist die Gewalt eines überpersönlichen Willens, der hier unterstützt von dem Motive der Gestänge der Waffen, der Fahnensilhouette usw. die fast „reliefmäßig" in drei Gliedern sich entwickelnden Massen vorwärts drängt und trägt. Während der Riffianer Maler im wesentlichen nur die Hauptpersönlichkeit Christi als geistige Potenz im Bilde wirken lassen will, der auch der Raum sich formal unterordnet, hat in Kampill die Persönlichkeit Christi nur im Ganzen und durch dasselbe Wert und Sinn. Es sind tiefere Wesensgegensätze, die in der deutschen und italienischen Renaissance hier im Grenzlande scharf sich ausdrücken. Die besten Werke dieses Brixener Stilkreises sind nach alldem diejenigen, in denen die Künstler nur mit wenigen Gestalten zu arbeiten haben, wie etwa die Verkündigung Mariens im Kreuzgang zu Brixen (Abb. 303). Das Bild ist freilich von italienischen Einwirkungen nicht frei, aber die würdevolle Pose dieser Gestalten ist nicht äußerlich. Die romantisch-sentimentale Empfindsamkeit nordischen Wesens, bringt in die Ruhe doch den Zauber heimlicher Lebendigkeit, die allerdings in den Raum selber nicht überzugreifen vermag, wo der dürftige Marmorbaldachin nur als notwendiges Übel erscheint und in seinem kleinlichen Formenaufbau der keuschen Größe der Figuren überall widerspricht. Daß die Brixener Schule sich übrigens nicht scharf von der Bozener abgrenzen läßt, beweisen eine Reihe von Fresken, die, sei's direkt oder indirekt mit dem Meister der Grablegung und Kreuzigung von St. Katharina bei Tiers im Zusammenhang stehen. Vor allem ist der Ecce homo in der zwölften Arkade, sowie die beiden Anbetungsdarstellungen der neunten Arkade zu nennen. Anderseits waren, wie in der Vigiliuskirche bei Bozen[15]), hier italienische oder italienisierende Künstler im Sinne der Brixener Schule tätig.

Die beiden hervorragendsten Werke des Brixener Kreuzgangs sind die beiden Darstellungen der Anbetung der Könige (Taf. XXI), von denen zunächst die der vierten Arkade zu nennen ist (Abb. 1, Taf. XXI). Hier mögen allgemeine Erinnerungen an den durch Gentile da Fabriano und Pisanello vertretenen Stilkreis mitgewirkt haben, die das Rembrandtische Dunkel des Hintergrundes und das zu geisterhafter Blässe in der Hauptgruppe rechts sich entwickelnde Licht erklären. Das Bild ist 1417 datiert. Dem frühen Datum nach zu schließen hat man es hier mit Rudimenten einer uns in Oberitalien sonst nicht bekannten Stilphase zu tun, die Pisanello vorangegangen ist, wobei der französische Einfluß (Richtung des Gebetbuches des Duc de Berry von Paul von Limbourg)[16]) die Hauptrolle gespielt haben mag. Analog diesen französischen Miniaturen der Zeit hebt sich die große Hauptfigur von der kompakten im Halbdunkel verschwindenden Figurengruppe dahinter relativ scharf ab. Ganz ähnliches findet sich auf einem ebenfalls

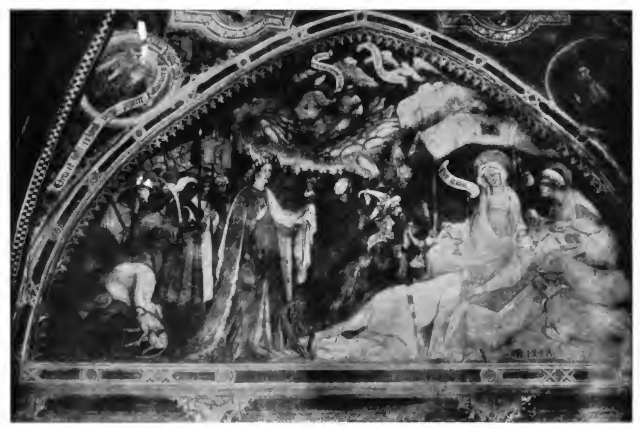


Abb. 1. Anbetung der Könige, Fresko im Kreuzgang zu Brixen (1417)



Abb. 2. Anbetung der Könige, Fresko im Kreuzgang zu Brixen (um 1410)

unter französischem Einfluß stehenden (Jean Malouel und Henri Bellechose) italienischen Tafelbild im Berner Museum (Abb. 328). Aber während dort eine ausgelassene Fröhlichkeit einer einfach geschlossenen Bildform sich fügt, zieht hier der Hintergrund die sanfte Kurve der Vordergrundsgruppe nach und läßt dabei etwas von der edlen Bescheidenheit des Nordens fühlbar werden, das zarte Echo mittelalterlicher Lyrik in der verschämten Sinnesfreudigkeit der neuen Zeit. Sind jedoch hier die stark hervortretenden Hauptgestalten doch auch formal dem stimmungsvollen Ganzen untergeordnet, so erscheint im folgenden Werke (2, Taf. XXI) trotz der ähnlichen Farbkomposition die Geschichte zur repräsentativen Handlung geworden, in der nur die vier würdevoll sich bewegenden Hauptgestalten alleine das Wort haben. An Stelle der stimmungsvollen Geistigkeit des Bildes lösen hier vier, formal und mimisch geschiedene Persönlichkeiten den Grundgedanken der Komposition und die Historie in ihre Einzelexistenzen auf. Trotzdem ist diese Anbetung der Könige eines der stolzesten Werke deutscher Kunst, das in dieser Zeit (vielleicht noch im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts) entstanden ist. Die Einwirkung französischer Kunst ist hier besonders leicht erkennbar Bis in die Typen hinein macht sich der Einfluß jener älteren Richtung französischen Stiles aus der Zeit Charles V. geltend, der auch die Stilgrundlage für die karolische Zeit in Prag und die Werke der Burg Karlstein abgegeben hat (Beispiele Bibl. Nat. Msc. fr. 1450 u. 1792). Die Verwandtschaft des figürlichen Teiles mit diesen Werken wäre groß genug, um den Gedanken des pragischen Ursprungs dieses Fresko ernstlich zu erörtern, würde die Meisterschaft in dem formalen Aufbau, die natürliche Sicherheit in der Schilderung frei und groß erdachter, an den Hintergrund zum Teil gebundener Bewegungen nicht über das hinausgehen, was in dieser Hinsicht Prag aufzuweisen hat. Es sind die Grundlagen Leonardoscher Kunst, auf denen hier der deutsche Meister mit feinem künstlerischem Sinne und einem so weitausschauenden Blick aufbaut, wie er in Deutschland um diese Zeit einzig dasteht. Die Archaismen in der kleinlicheren Faltenpracht der Madonnengewandung wollen da wenig bedeuten.



Abb. 304. Falkenzucht, Fresko aus der Tour de la Garderobe, Papstpalast in Avignon.

Der französische Einfluß macht sich noch stärker und nicht minder originell in dem Fresko an der Meraner Turmhalle geltend (Abb. 305). Es sind die großen Monumentalwerke der Avignoneser Schule, die hier wie übrigens nicht nur in Tirol, sondern bis weit in die nördlichen Provinzen Deutschlands hinein ihre Einwirkungen ausgeübt haben (Abb. 304). Aber trotzdem sich der Künstler hier recht eng an das übliche Stilmaterial anschließt, tritt doch etwas von dem zutage, was in dem Wunderreich Dürerscher Phantasie so kraftvoll Gestalt erhielt. Man denkt an den anbetend im Walde vor dem Hirsche niedergesunkenen hl. Eustachius. Aber an Stelle der überquellenden Frische eigenwilligster Lebendigkeit, die

jeden Baum von der Geschichte seines harten Wachstums erzählen läßt, taucht hier das Einzelne in diese stimmungsvolle, vom matten Silberlicht des Mondes erhellte Waldeinsamkeit unter, in der vor den beiden Gestalten mit ihren derben Charakterköpfen das heilige Zeichen des Kreuzes erscheint. Daß hier Blätter und Bäume sich aus wenigen Grundformen entwickelten, darf man da nicht tadeln, wo das Wunderbare nicht in der alles einzelne durchdrängenden Lebensmacht wie bei Dürer, sondern in etwas Metaphysischem liegt, das wie ein zarter Nebelschleier niedersteigend über die schlichte Gegenwart den Zauber des Geheimnisses breitet und jene verborgene Gesetzlichkeit uns ahnen läßt, in der nur mehr ein höheres Ganze, nicht das Einzelne Wert und Sinn erhält. Die kompositorischen Mittel treten nirgends in Erscheinung. In einfacher Weise werden wechselnd durch Licht und Schatten die unübersehbare Menge von Blättern und Stengeln in horizontal sich entwickelnden Zonen gesammelt, die treppenförmig in der ganzen Bildbreite ansteigen und zu immer höher werdenden Massen bis dort sich entwickeln, wo das Motiv des Kreuzes mit dem gotischen, vom Gestirn ins Bild mit einbezogenen Rahmen, das Ganze mit sanfter Gewalt umfaßt und die Gegenwart des Himmels in einem heimlichen nach oben weisenden Gestus sichtbar macht. Im Vergleich mit den französischen Vorbildern dieselben prinzipiellen Gegensätze im anschaulichen Denken: In Avignon ein mehr rationalistischer Ausbau einer weiten Räumlichkeit (der Baum im Vordergrund dient vor allem der panoramatischen Tiefenentfaltung) in dem Meraner Werke wird auch die Bildform dem Ausdruck des Übersinnlichen angepaßt.

So unmittelbar und groß wurde freilich nicht oft in Tirol das Neue gestaltet. Wo die minnende Lyrik der höfischen Kunst erscheint, wirkt doch vielfach noch die Erinnerung an die überlieferten älteren Motive nach. Ein charakteristisches Beispiel ist die Schloßruine in Lichtenberg (Abb. 308). Die Fresken in Gurk bilden zum Teil noch die mittelbaren Vorbilder (zu vergleichen die Vertreibung aus dem Paradies) (Abb. 309). Der harte Geist mit seiner oft ergreifenden Dramatik, wie sie etwa in dem sterbenden Abel zum Ausdruck gelangt, verschwindet und macht einer sentimentalen Lyrik Platz, mit der die sinnliche Pracht der natürlichen Wirklichkeit wie ein verlorenes Paradies umschwärmt wird. Starke Farbkontraste dort, sommerliches Licht, hell, freudig hier[17]). Alle brutalen Mißklänge werden besonders im Dramatischen vermieden oder abgeschwächt. Die Instinkte des sinnlichen Lebens erscheinen im verklärenden Gewande der Mystik. Das Weib steht als ein Wesen höherer Gattung blumenstreuend im Sonnenschein diesseitigen Lebens und wird zur Spenderin höchster Freuden, deren orpheischer Zauber alle Wesen betörend umfängt und in das Traumland ihrer Wunder lenkt. Die formale Unbeholfenheit der wohl aus zweiter Hand stammenden Minnedarstellung (König Laurenz Rosengarten) gewinnt doch eben deshalb einen besonderen Reiz, weil dem kindlichen und kindischen Getue diese Harmlosigkeit der nur zart sich aussprechenden lichten Formenwelt so gut zu Gesichte steht und deshalb auch in dem Bildcharakter den Geist der Mimik zu begleiten weiß. Das berühmteste Beispiel dieser Gattung sind die Fresken in der Burg von Runkelstein (Abb. 279, 306 u. 307). Der Vergleich mit der Burg Karlstein liegt nahe. Da spielten noch die streitbaren Helden der Kirche, die heiligen Ritter und Legenden die Hauptrolle, und neben dem Marienleben fehlte selbst die Apokalypse nicht. In Lichtenberg erscheinen nur mehr die ritterlichen Helden. In langer Reihe treten in Vintlers Sommerhaus die drei größten heidnischen Helden auf: Hector, Alexander, Cäsar, die jüdischen: Josua, David, Judas der Makkabäer, die drei besten christlichen Könige Artus, Karl der Große, Gottfried von Bouillon, die drei edelsten Ritter Parsival, Gawan und Iwein, die drei berühmtesten Liebespaare Wilhelm von Österreich und Aglei, Tristan und Isolde, Wilhelm von Orleans und Amelei, die drei berühmtesten Schwerter Dietrich von Bern mit Sachs, Siegfried mit Balmung, Dietlieb von Steier mit Welsung, die drei stärksten Riesen Asperan, Otuit und Struthan, die drei gewaltigsten Frauen Hilde, Vodelgart, Frau Rachin und die drei kleinsten Zwerge, Tristans Leidens- und Liebesgeschick, Garel vom blühenden Tal, tanzende Paare in der keuschen Frühlingspracht der Farbe, lustiges Ballspiel, das Gewirre des Kampfes, die freien Künste in Personifikationen usw. Die Fresken

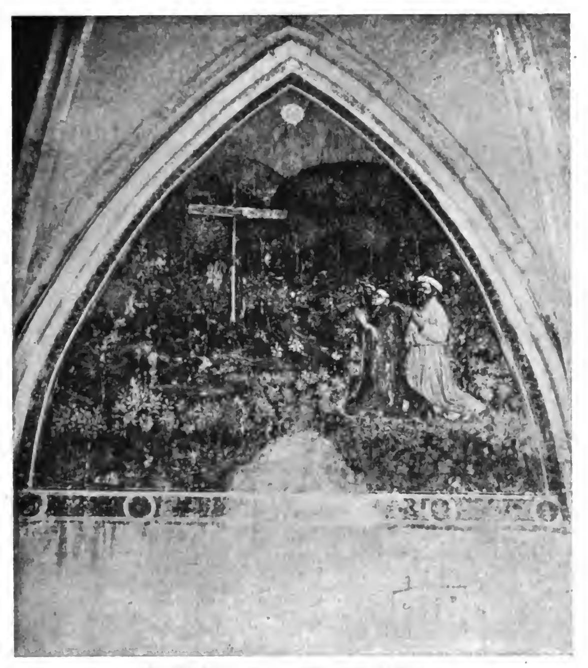


Abb. 305. Kreuzeserscheinung, Fresko, Turmhalle Meran.



Abb. 306. Fresken im Schlosse Runkelstein (die drei stärksten Riesen Asperan, Otuit und Struthan) (nach einer Zeichnung von Atz).

sind ein in Deutschland einzigartiges Beispiel für die künstlerische Ausgestaltung einer Ritterburg vom 14. Jahrhundert. Niclas Vintler, der 1391 die Burg erwarb, hat sie mit den Wandbildern zieren lassen, die wohl im Laufe zweier Jahrzehnte von einer Reihe von zum Teil Prager Meistern geschaffen wurden.

Die Technik ist verschieden, oft sehr einfach aber künstlerisch sehr wirksam: Die dunklen Umrisse halten das Wesentlichste der Silhouette fest, dazwischen ist ein relativ lichter gleichmäßig gehaltener Lokalton gelegt und dann in dunkleren oft grauen oder roten Farben die Einzelheiten bald schattierend, bald aufhellend eingezeichnet. Auch die künstlerischen Quellen sind verschiedene. So sind die Fresken in der Burgkapelle sehr verwandt mit dem Wenzelstil in Böhmen und könnten von einem von dort her zugewanderten und dort ausgebildeten Künstler sein[18]). Die besten Werke sind zweifellos die des Neidhartsaales (Abb. 279); die Umrisse der Figuren entfalten da den musikalischen Reiz einer ornamentalen Rhythmik und geben gemeinsam mit der Musterung den zarten Lokalfarben den Charakter eines weichen, bald gedämpften, bald hellglänzenden Lichtes, dessen rhythmischer Wechsel auch den Zusammenhang mit dem lichter gehaltenen Hintergrund und der kompakteren Masse des Vordergrundes farbig zu finden weiß. Trotz der kalligraphischen Eleganz der Silhouetten tauchen hier Probleme des Impressionismus auf, der sich in der Darstellung eines einheitlichen Lichts durch einen wohlberechneten Helligkeitswechsel lichter Lokalfarben versucht und alle Dunkelheiten aus dem Gegensatz und den Beziehungen zu den Farbwerten des ganzen Bildes begreift. In den Fresken in Trient (Abb. 280) dient der Farbkontrast nur der Klarheit des räumlichen Panoramas.

Der Wert der Fresken ist ein ungleicher. In dem Garelzyklus sind die Beziehungen zur Buchmalerei unverkennbar[19]). In den Szenen aus der Tristanlegende mit ihrer Weiträumigkeit und dem interessanten motivischen Zusammenbau der Felsen-



Abb. 307. Fresken im Frauengemache des Schlosses Runkelstein, aus der Tristansage (links Tristans Zweikampf mit Marold, der verwundete Tristan fährt zu Isolde, Heilung suchend), (nach einer ausgebesserten Nachbild.).

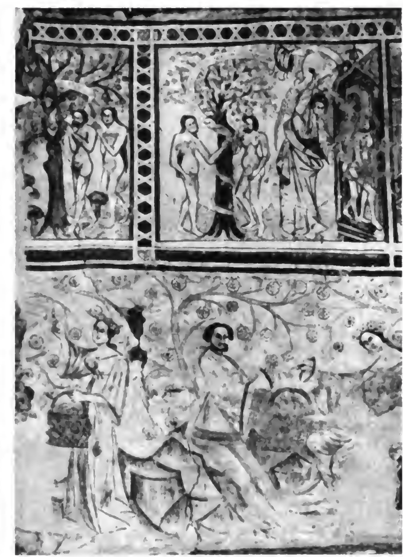


Abb. 308. König Laurenz' Rosengarten, Fresken der Schloßruine in Lichtenberg (Ende des 14. Jahrh.).



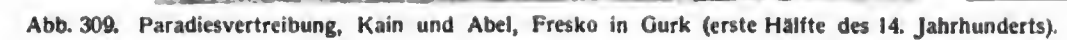
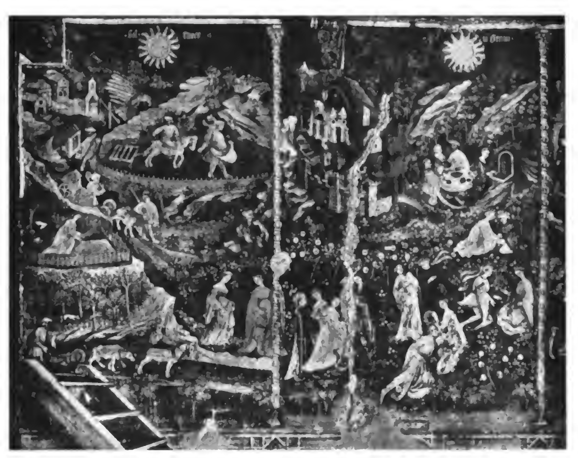


Abb. 309. Paradiesvertreibung, Kain und Abel, Fresko in Gurk (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts).



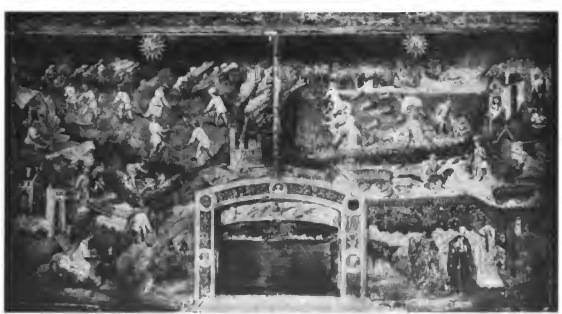


Abb. 310 u. 311. Fresken im Adlerturm zu Trient (um 1420), oben April und Mai, unten Juli und August
(nach Jahrb. d. k. k. Centralkommission 1911)

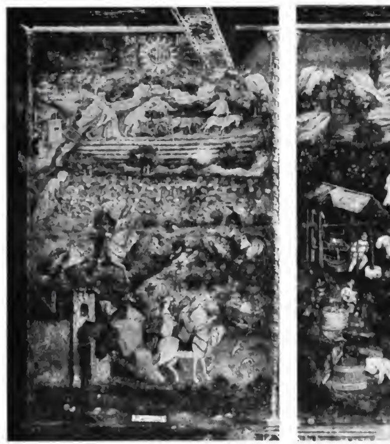



Abb. 312. Fresken im Adlerturm zu Trient, September und Oktober.

kulissen sind interessante Kompositionen enthalten (Abb. 307). Die widrigen Schicksale waren glücklicherweise nicht so stark, als daß sie diese wilde Organik der Felsmassen hätten ganz zerstören können, die da Ritter und Schiff umdrohen, mit dem Hieb sich aufwärts bäumen, dem Schiff nach vorwärts strömen oder aus der Tiefe über dem Meere wie eine von einem Orkan getragene Woge sich aufbäumen. Die kleine ängstliche Menschheit erscheint da nur wie der Spielball der krausen, sie umgebenden Wunder, die sie leiten und begleiten. Eine Quelle für diese Malereien ist zurzeit noch nicht mit Sicherheit anzugeben. Ähnlichkeiten mit französischem Buchschmuck sind äußerlicher Natur. Jedenfalls geben diese Fresken genügende Kunde von dem Reichtum und der Vielgestaltigkeit der tirolischen Monumentalmalerei. Erscheinungen wie die Fresken im Adlerturm in Trient können darnach nicht mehr überraschen.

Weitaus das bedeutendste Werk, das diesen Stilkreis abschließt, ist der um 1420 entstandene Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient, vielleicht die großartigste künstlerische Leistung auf dem Gebiete der Wandmalerei, die ein Deutscher um diese Zeit geschaffen hat [20]).

Die Fresken bringen in einem überraschenden Reichtum von Szenerien und Geschichten die überlieferten zwölf Monatsbilder in zwölf großen Wandgemälden zur Darstellung, nicht wie im Mittelalter in Allegorien oder wenigen Figurentypen, sondern in vielgliedrigen Landschaftsveduten, in denen die Menschen in ihrem wechselnden Tun und Treiben die wechselnde Folge der Jahreszeiten symbolisieren. Schon rein ikonographisch läßt sich die nordische Herkunft der allgemeinsten Grundzüge dieser Darstellungen erweisen und zweifellos ist auch das



Abb. 313. Die Juden in Ägypten, französisch um 1420, in der Nationalbibliothek in Paris.

Gestaltungsmaterial im wesentlichen von französischen Vorbildern übernommen worden (Abb. 313 u. 314). Trotzdem aber kann auch hier von einem Renegatentum nicht die Rede sein. Es läßt sich in der französischen Miniatur- oder Monumentalmalerei nichts finden, was nur annähernd an den Reichtum kompositioneller Gedanken dieser Bilder heranreicht.

Natürlich darf man solche Schöpfungen nicht einfach unter dem Gesichtswinkel eines rationalistisch perspektivischen Raumdarstellungsideals schulmeistern und das feststellen wollen, was ihnen fehlt, statt dessen, was ihnen in künstlerischer Hinsicht zu eigen ist. Die Staffelung des Raumbildes nach rückwärts ohne Rücksicht auf eine aspektivische Bildkonstruktion teilen diese Bilder mit soundso vielen anderen, ohne dabei in ihrer anschaulichen Individualität zurecht zu kommen.

Man ist im allgemeinen geneigt, die große Rolle, die die landschaftliche Natur hier spielt, und die Erniedrigung des Figürlichen zur „Staffage" als Symptom für eine im wesentlichen an der empirischen Auffassung des Naturbildes sich orientierende Weltanschauung anzusehen. Aber der Künstler müßte kein Deutscher gewesen sein, wenn er nicht auch in dieser moderneren französischen Welt die besten und wichtigsten Reste mittelalterlicher Weltanschauung sich erhalten hätte. Es sind nicht bloße Historien, die hier geschildert werden, sondern Stimmungsbilder, wobei der geistige Grundcharakter der Historie auch auf den formalen Aufbau des Bildes einwirkt. Gewiß ist das ernste Pathos mittelalterlicher Szenerien gewichen und hat einem idyllischen Mikrokosmos Platz gemacht. Aber auch diese kleinere, harmlos fröhliche Welt wird hier nicht wie in Frankreich zu einem ungebundenen Leichtsinn oder einer geglätteten Eleganz, sie bewahrt sich den verborgenen Ernst einer übersinnlichen Welt, der nicht so sehr im Handeln der Figuren als in der Bildform zum Ausdruck gelangt. Die Schneeballen werfenden Ritter und Fräuleins haben freilich selbst in dem Gestus ihrer Bewegung noch etwas von der Grandezza mancher Gestalten des Emmausklosters zu Prag; dazu geben die starren Linien hochstrebender Silhouetten in der eisigen Ruhe schneebedeckter, vom matten Lichte übergossener Felder dem Ganzen die trübe Resignation eines nebeligen Wintertages (Abb. 318). Die Bildformen sind immer zugleich Charakterbilder von einer Großartigkeit, wie sie auch in französischen gleichzeitigen Werken (Abb. 313 u. 314) nicht zu finden ist, trotz der größeren Unbeholfenheit in der sogenannten Raumdarstellung. Die rationalistisch aufgebauten französischen Landschaftsbilder entbehren



Abb. 314. Ernte, aus einem livre d'heures Privatbesitz London

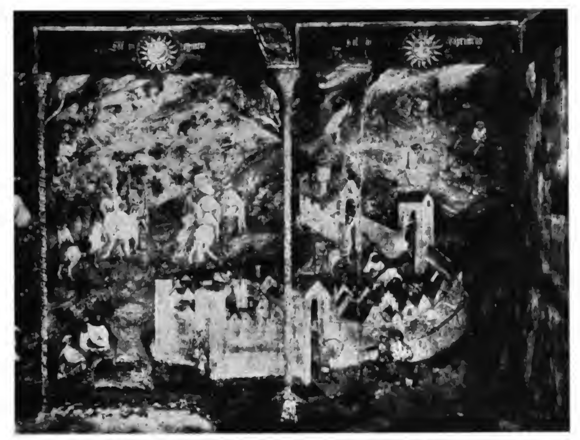


Abb. 315. Fresken im Adlerturm zu Trient. November und Dezember.

durchaus diese metaphysische Größe des Raumbildes und diesen starken Stimmungszauber. In den Darstellungen des April und Mai (Abb. 310) ist alles aufgeregter, leidenschaftlicher, die Erde vielfach gegliedert zerrissen, eckige Kurven, scharfe Winkel; feierlich und groß scheiden sich die Massen im Juni (Abb. 280), wo im feierlichen Schritte die Gestalten eines Hochzeitszuges, von Posaunen begleitet, vorbeiziehen. Breit und schwer sackt sich die Erde im Juli ein (Abb. 310), wo unter den geschäftigen Händen der Schnitter die Sensen den späten Segen der Erde fällen. In wohlgegliederten parallelen Staffeln baut sie sich im August auf (Abb. 311), wo in Säcken und Garben wohlgeordnet man ihre Früchte birgt; schlicht lagert die Erde im September (Abb. 312). Im Oktober ziehen in lustiger Kurve helle Gestalten Trauben pflückend und kelternd über den dunklen Grund empor. Mächtig erweitert erscheint im November—Dezember der Raum (Abb. 315), wo Stadt und Land bei den Szenen in breiten großen Massen die ernste Ruhe formen[21]). Das Jagen, Holzfällen, Schlachten, das Kommen und Gehen der Gestalten vermag diese Stille nirgends zu stören, wo der Friede des Endes über dem letzten Wüten des Lebens seine heimliche Größe ausbreitet und die stolzen Kräfte wogender Hügelketten in sanfteren Weisen sich zu verlieren beginnen.

Der künstlerische Aufbau scheint den französischen Werken verwandt und doch wird man bei einem Vergleiche mit den etwa gleichzeitigen Werken der französischen Miniaturen prinzipielle Verschiedenheiten finden. In dem französischen Bilde ist die hinterste Staffel des Raumbildes dem perspektivischen Bilde entsprechend die kleinste, niederste, die beim Trienter Künstler nicht selten als größte, breiteste erscheint (Abb. 310). Es lebt hier die Vorstellungsweise des 14. Jahrhunderts im 15. noch weiter (Abb. 110 u. 111). Der Künstler denkt noch zum Teil nach dem Prinzip der „umgekehrten“ Perspektive, d. h. die künstlerische Vorstellungstätigkeit entwickelt sich nicht einfach vom Vordergrunde nach dem Hintergrunde, sondern zu-



Abb. 316. Oberdeutscher Teppich, Nürnberg, Germanisches Museum (um 1420).

meist von einem Hintergrundsplan nach dem Mittel- und Vordergrund, zum Teil aber auch bereits mehr dem aspektivischen Bilde entsprechend (Abb. 312 links). Daher sind die Figuren in Abb. 311 rechts im Hintergrunde größer als die kleinsten im Mittelgrunde, die im Vordergrunde denen des Hintergrundes entweder entsprechend oder noch größer. Die geistig wichtigsten Stellen im Bilde sind als Ausgangspunkt der künstlerischen Vorstellung deshalb schon durch ihre Ausdehnung und Größe erkennbar[22]. Im Brautzug sind beispielsweise das dritte Figurenpaar im Mittelgrund und der unmittelbar darunter im Vordergrund stehende Bräutigam am größten, von hier aus erfolgt in den Gruppen nach beiden Seiten eine systematische Abnahme der Körpergröße. Weitaus am interessantesten ist in dieser Hinsicht das Bild mit den November- und Dezemberdarstellungen. Am kompliziertesten grüblerisch verworren die Darstellung April und Mai, am einfachsten in der Augustdarstellung. Wie äußerlich und schematisch wirken die Franzosen daneben (Abb. 313 u. 314), trotz des Versuchs einer dem einfach aspektivischen Bilde entsprechenden perspektivischen Komposition, in der die Niedersicht vielmehr als ein archaischer Rest erscheint und trotz der größeren, hierdurch bedingten Tiefenausdehnung des Raumes kann derselbe in keiner Weise mit jener immateriellen Weiträumigkeit wetteifern, wie sie etwa die Monatsbilder Juli und August oder auch den Januar auszeichnet. In dem französischen Bilde ist eben der Vordergrund dem Auge nahe gerückt, in dem deutschen Bilde ist alles in weiter Ferne, tief unten, hoch oben. In der logischen Durchführung eines motivischen Wechsels durch das Bild und in den fein zurechtgeschliffenen gegenständlichen Einzelheiten ist der Franzose Meister; in den Ideenreichtum kaum entwirrbarer künstlerischer Gedankengänge verwebt der Deutsche diese bei dem Franzosen nur mehr als poetisch beschreibende Geschichte alltäglichen Lebens erdachten Szenerien mit der Bildstruktur, die ihm Ausdruck einer höheren Gesetzlichkeit bleibt. Neben den Werken Meister Bertrams sind die Fresken aus der jüngeren Zeit wohl das letzte und bedeutendste der an diesen zum Teil in Avignon vor-



Abb. 317. Fresko in Maria-Saal bei Klagenfurt (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts).



Abb. 318. Darstellung des Januar, Fresko im Adlerturm in Trient.



Abb. 319. Brixener Meister, Maria als Himmelskönigin im Liliengarten, zwischen Barbara, Elisabeth und Katharina. Innsbruck, Ferdinandeum (um 1430).



Abb. 320. Thronende Maria, lasierte Federzeichnung aus dem Graduale des Klosters Neustift bei Brixen (zwischen 1430 u. 1440).





Abb. 321 u. 322. Graduale des Propst Nicolaus vom Kloster Neustift bei Brixen, Madonna mit Stifter, Verkündigung (vollendet 1442).

kommenden und dort geprägten Stilform sich orientierenden Malerei. Mit oberitalienischen Sachen, die unter französischem Einfluß stehen, haben übrigens diese Fresken nicht das geringste zu tun. Daß sie keine vereinzelte Erscheinung innerhalb der deutschen Malerei sind, beweisen die besonders auf den Teppichen dieser Zeit zu findenden Darstellungen mit verwandtem Stilmaterial, der Wandteppich in Nürnberg (Abb. 316) vor allem[23]). Aber gerade diese Stücke lassen in der mißverstandenen Verwertung französischer Motive die starke Originalität und die künstlerische Größe der Fresken in Trient besonders fühlbar werden, der Hintergrund mit seinen nur lose nebeneinander gereihten Motiven schwebt eigentlich nur über der isokephalen Reihe der Vordergrundsgestalten und als man in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter erneutem Einflusse Italiens die perspektivischen Tiefenräume glaubhaft zu machen verstand wie in Maria-Saal, haben wohl die Vordergrundsfiguren aber weder der niedrige Bildraum noch die Bildidee dabei gewonnen (Abb. 317).

Was von der Tiroler Miniaturmalerei erhalten ist, ist verschwindend wenig. In Betracht als bedeutendes Werk kommen eigentlich nur zwei prachtvolle, erst Ende der dreißiger Jahre entstandene große Missale in der Bibliothek von Kloster Neustift bei Brixen (Abb. 320—322). Voran steht eine große Madonnendarstellung in einem reich geschmückten Thron in feinen durchsichtigen Farben lasiert.

Es ist farbig eines der reizvollsten Werke tirolischer Malerei. Der Einfluß Italiens besonders Venedigs ist unverkennbar. Es kann daher nicht wundernehmen, wenn selbst von fachmännischer Seite das Bild als italienisch bezeichnet wurde[24]). Doch ist die Architektur eine freie Kopie eines Deutschen nach einem italienischen Vorbild. Die Art der Kopie macht eben das Bild zu einer deutschen Schöpfung. Die Architektur wird ganz auf den Gedanken des Bewegungsmotives der Madonna eingestellt, so weit dies eben der ursprünglich rationalistische Aufbau der Vorlage zuließ. Deshalb ist die Stirnseite des oberen Rondells, auf dem die Madonna sitzt, mehr in den Hintergrund, die linke mehr nach vorne genommen (trotz des ursprünglich frontal erdachten und tatsächlich in dem oberen Teil auch frontal stehenden Thrones), desgleichen ist die rechte Stirnseite des unteren Rondells höher, die linke niedriger gehalten. Gedanken, die auch oben in dem rechts kürzeren, links längeren Schenkel des Eselsrückens, wie der durch die Verkürzung sich links verflachenden mittleren Bogensilhouette usw. zum Ausdruck kommen, von der naiven Sorglosigkeit in der Anordnung vieler Einzelheiten abgesehen. Im übrigen erinnert auch die Gewandfaltung an oberitalienische Vorbilder, die für die Schule von Brixen freilich allgemein charakteristisch sind (vgl. Abb. 321 u. 322). Ein Beispiel für die Verwertung französischer Vorbilder durch heimische Künstler ist das Bildchen im Ferdinandeum zu Innsbruck in seinen zarten, duftigen Farben, ein Meisterwerk heimischer Malerei. Die An-



Abb. 323. Brixener (?) Meister, Anbetung der Könige (zwischen 1410—20).

lehnung an französische Miniaturen wird nicht nur in der Ornamentik sondern auch allgemein in dem Bildaufbau selbst erkenntlich. Nur in der Gewandung macht sich der italienisierende Brixener auch in dem Kreuzgang noch nachweisbare Stil geltend[25]). Ähnliches ist auch über die formal zum Teil verwandten und farbig ganz erstaunlich feinen Initialen des Brixener Missales zu sagen. Der Vergleich mit pragischen Werken liegt nahe, doch wird die stilistische Selbständigkeit dieses um 1420 enstandenen Bildschmuckes doppelt fühlbar. Das Initial wird zum Rahmen einer weiten Räumlichkeit, der gegenüber die Figürchen fast winzig erscheinen. Während der Buchstabe selbst in starker Lokalfarbe mit dem Hintergrund kontrastiert, sind die Figuren der Verkündigung durch ganz lichte Farben in einer Sphäre für sich zusammengehalten, werden fast zur Staffage der noch nicht vergegenständlichten Größe .des „Hintergrundraumes". In dem zum Dekorationsbildchen gewordenen Initial korrespondiert das Blau dagegen wieder mit der etwas lichter gehaltenen Gewandung der Madonna, ähnlich wie man das auch in Prager Codices findet. Nur in der Ornamentik selbst offenbart sich ein Eklektizismus, der ohne Besinnen die flüchtig-öde eigene Bemusterung neben die Formenphantasie älterer Zeiten setzt. Der Engel mit einem gutmütig-dummen, eckigen Bauerngesicht verrät schon das Aufkommen einer neuen Gesellschaftsschicht; die lustigen Posen der Gestalten lassen jeden religiösen Ernst vermissen, verlieren auch das Keusche der Minnepoesie, tragen dafür einen leichten Zug ins Frivole zur Schau, der die religiöse Skepsis fühlbar werden läßt.

Auch die Tafelgemälde scheinen in Tirol nicht sonderlich beliebt gewesen zu sein. Was man früher hat mit dem „kölnischen" Stil verbinden wollen, gehört wohl dem Salzburger Stilkreise an[26]). Eine einzige Anbetung der Könige (Abb. 323), die heute in Freising sich befindet, könnte man im Hinblick auf den Gesichtstypus der Madonna mit der Brixener Schule in Verbindung bringen, wobei man vielleicht auch einen verwandten Kompositionstypus im Brixener Domkreuzgang nennen darf[27]). Mit Rücksicht auf den hellen kalten, stark mit blau durchsetzten Lokalton des Bildes wird man auch hier an Prag wie den Oberrhein zugleich denken können, wenn man die Frage nach der Herkunft des Stilmaterials untersucht. Das geschickte, ja kühne Einbauen der in der Madonna am hellsten gehaltenen Figurengruppe in den dunklen Hintergrund erinnert an Gestaltungsprinzipien, wie sie für die Anbetung der Könige im Brixener Kreuzgang charakteristisch sind. Das Stilmaterial einer Kreuzigung im Kloster von Brixen (Abb. 324) stammt jedenfalls vom Oberrhein. Er vertritt eine Stilsphäre wie sie sich ähnlich in Bayern in der Chorbemalung der Kirche in Heiligenstadt, auf Tafelbildern in dem Magdalenenbilde des Nationalmuseums und später am Fürstätteraltar,



Abb. 324. Kreuzigung, Brixen, Kloster Neustift (um 1430).



Abb. 325. Tafelbild aus Schloß Tirol im Kloster Wilten bei Innsbruck, Brixener Schule, zwischen 1430 u. 1440 (stark übermalt).

zum Teil übrigens auch in Nürnberg findet. Nur die verrestaurierten Malereien in der Kirche in Gfrill bei Tisens vertreten eine ähnliche, freilich etwas ältere Stilform. Der Inn mag hier die natürliche Verbindungsstraße mit dem nordischen Kunstzentrum Salzburg geschaffen haben. Ob die Beziehungen zu bayerischen und salzburgischen Bildern durch die Gemeinsamkeit des östlichen Stilursprungs sich erklären? Man kann jedenfalls diese Formenwelt sonst in Südtirol nicht nachweisen. Freilich wer kann sagen, daß hinter dieser stillen Resignation zarter graulichter Farbtöne, die die Körper erzeugen, die Gruppen bilden, ein südtirolischer Meister sich wirklich verbirgt?

Das wichtigste aus Südtirol stammende, diese Periode abschließende Tafelbild ist ein Gemälde im Kloster Wilten bei Innsbruck, mit zyklischen Darstellungen aus dem Leben Mariens (Abb. 325). Das Bild wird sonst merkwürdigerweise nicht erwähnt, auch von Weingartner nicht, obwohl es das wichtigste Argument für die französisch-burgundischen Beziehungen mit Tirol ist, die eben deswegen vielleicht bisher übersehen wurden[28]. Leider ist der Altar im 19. Jahrhundert bis zur Unkenntlichkeit überschmiert worden, so daß man nur an die allgemeinen Umrisse der Komposition sich wird halten können. In den eleganten und sorgfältig um die rundlichen Gliedmaßen sich legenden Gewandsilhouetten erkennt man noch Reste des Stiles, wie man ihn in den späten Wenzelhandschriften (Abb. 193), den österreichischen Miniaturdarstellungen des 14. Jahrhunderts kennen gelernt hat. Die Kompositionen selbst aber gehen auf jüngere französische Vorbilder zurück. Die Fresken in St. Wolfgang in Altheim (Abb. 221) mögen das ältere historische Zwischenglied bilden, ebenso wie einige gleichzeitige und spätere Werke im Kreuzgang von Brixen (Abb. 331). Die Krönung der Maria ist z. T. nach Analogie der Krönungsdarstellung in dem Stundenbuch des Herzogs von Berry kom-

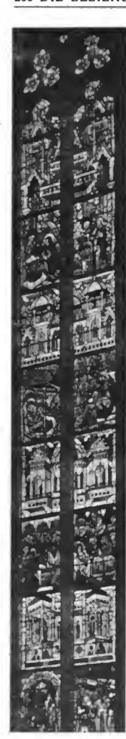


Abb. 327. Glasfenster
in St. Erhard in der Breitenau um 1380 (n. Schmitz)

poniert (Abb. 326); nur ist an Stelle der etwas frivolen Theatergeste eine ungelenk sich äußernde sentimentale Gutmütigkeit getreten. Mit bäuerlichem Ungeschick wird da der französische Aristokratenrock getragen und doch nicht ohne Humor. Daneben wird in den anschaulich verlorenen Profilen der Architekturen usw. bereits der konstruierende Geist nachdrücklich fühlbar, wie er sich in Deutschland, besonders auch am Oberrhein breit macht. Zwar entwickelt sich die künstlerische Vorstellung noch nach dem System der „umgekehrten" Perspektive, aber gerade die strenge Durchführung dieser Anordnung verrät den neuen Geist. Durch die systematische Gruppenverkleinerung erhalten die Könige links beim Tode der Maria schließlich eine zwergenhafte Existenz neben den erdenschweren Riesengestalten dahinter. Das schwärmerische Getue der anbetenden Könige fällt bei dem so sorgfältigen Einbau ihrer Körper in den Gesamtraum nicht auf. Dieser bildet mit der geschlossenen Masse der Figuren nur einen monumentalen Rahmen für die Madonna. An Stelle der Heroine der älteren Zeit ist hier eine schöne Dame getreten, die in einem migränenhaften Unbehagen im Lagern doch die Pracht eines vollerblühten Körpers ahnen läßt. Der Frontwechsel in den künstlerischen Anschauungen innerhalb eines halben Menschenalters wird besonders klar, wenn man diese Geburtsszene mit der entsprechenden der Terlaner Pfarrkirche vergleicht. Trotz der fühlbaren, schon im nordischen Geiste sich vollziehenden Umdichtung des italienischen Kompositionstypus tritt dort die südliche Raumherrlichkeit, die stolze Organik der Bildstruktur fast ungeschmälert zutage. Aber mag hier auch die trauliche Enge des Nordens dem neuen Stil sein eigentümliches Gesicht verleihen, die Vorliebe und das Geschick für diese schlicht geschlossene Bildformation ist doch als Erbgut der älteren Zeit dem neuen Geschlecht mit in die Wiege gelegt worden. Pacher, der größte Tiroler am Ausgang des 15. Jahrhunderts, wurzelt in dieser Welt. Ihre nun am Ende der vierziger Jahre sich vollziehende Umbildung ist nichts anderes als eine Annäherung an seinen Geist.

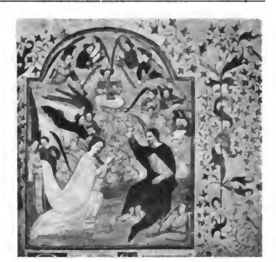


Abb. 326. Krönung Mariens, Miniatur aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry, von Paul von Limbourg, Nationalbibliothek, Paris.

Abb. 328. Kreuzigung, Brixener Schule um 1440, Erlangen, Universitätsbibliothek.

Eines der edelsten und feinsten Werke dieser jüngeren Brixener Schule, das von dem erzählt, was auch sonst verloren ist, ist die wundersam feine Kreuzigungszeichnung in Erlangen, wo französische Grazie sich den herberen Formen süddeutschen Geistes fügen muß (Abb. 328).

Die Glasmalerei dieses Zeitraumes hat in Tirol eine relativ geringe Rolle gespielt, gegenüber den österreichischen oder steiermärkischen Landen, doch machen auch hier die Werkstätten von Prag wie vom Oberrhein sich bemerkbar. Die in dieser Hinsicht geschichtlich wichtigsten Werke sind die Glasfenster in St. Erhard in der Breitenau[29]) (Abb. 327, 329, 330). Die Darstellung der Stifter Albrechts III. von Österreich und Beatrix von Nürnberg haben zudem in einem heute im Museum Francisco-Carolinum befindlichen Gemälde eine interessante Um- und Weiterbildung erfahren. Wie die Kompositionstypen teils nach Burgund, teils nach dem Oberrhein weisen, so auch insbesondere die erstaunlich klar und übersichtlich angeordneten italienisierenden Baldachine, für deren ältere Vorstufen man Beispiele in den Glasgemälden von St. Stephan in Wien findet, während als jüngere Werke vom Anfang des 15. Jahrhunderts die Gemälde in der Chorkapelle der Jakobskirche in Straubing[30]) zu nennen sind. Die Architekturen rücken auch die freilich archaischeren Gemälde des Domes von Regensburg (Abb. 219) ebenfalls in diesen Kreis. Die untersten Gemälde mit den Stifterfiguren und der Kreuzigung lassen viel verwandte Züge mit böhmischen Glasbildern (Kreuzigung in der Katharinenkirche der Burg Karlstein) oder allgemein gesprochen dem karolischen Stil erkennen, doch erinnern die archaistischen Gesichtstypen wie manche Einzelheiten der Gewandung zum Teil auch an die oberrheinische Kunst. Das Breitenauer Bild mit dem gotischen Pathos langgestreckter Gestalten unterscheidet sich jedenfalls trotz der gleichen Kompositionsvorlage ganz wesentlich von der hausbackenen Welt, der Einfachheit der realistischeren Formengebung des Bildes in Linz (Abb. 330).

Die Tiroler Malerei als Ganzes betrachtet ergibt mithin historisch im wesentlichen dasselbe Bild wie in Böhmen. Man könnte auch hier die einzelnen, dem karolischen und Wenzelstil ähnliche Stilphasen verfolgen, entschieden deutlicher als anderwärts, ja nirgends ist die allgemeine lokalgeschichtliche Entwicklung der Kunst der Böhmen ähnlicher als hier. Daher hat die Abwendung vom italienisch-romanischen Geiste auch in Tirol noch nicht zu einer ganz freien Prägung eigener Formenwelt geführt. Aber man sieht doch, wie allmählich das künstlerische Antlitz nach dem Norden sich wendet, wie Frankreichs Kunst zur Führerin wird und im Kampfe mit derselben das germanische Wesen sich eine originale Gestalt erringt. In Prag war man da entgegenkommender, toleranter, hier ist man eigensinniger, persönlicher, dort ge-



Abb. 329. Detail aus Abb. 327
Albrecht III., Elisabeth von Böhmen und Beatrix von Nürnberg.



Abb. 330. Herzog Albrecht III. mit seinen Frauen. Linz, Museum Francisco-Carolinum, gegen 1400.

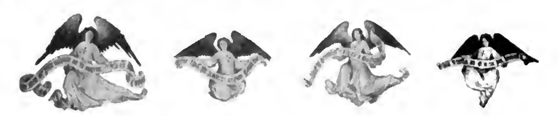


Abb. 331. Engel in den Gewölbezwickeln des Kreuzgangs von Brixen (um 1430).

schickter, hier urwüchsiger, ursprünglicher, echter; man hat sich von den sinnfälligen Reizen der Natur nicht so gefangen nehmen, dafür mehr von dem Geiste des Darzustellenden leiten lassen. Das Anschauliche war mehr Resultat einer geistigen Wirksamkeit, nicht das Ziel sinnfälliger Wirkung, es ist sicherlich kein Zufall, daß der deutsche Geist im Grenzlande im unbewußten Kampfe um sein Dasein seine Eigenart um eine Note schärfer anschaulich ausdrückte als anderwärts. Gewiß fehlt der weltmännische Ton wie in Prag, aber trotz allen Banausentums tritt doch auch das adelnde Zeichen des Deutschen, seine kosmopolitische Toleranz, hier deutlich hervor. Daher ist auch wie in den Fresken in Deutschnhofen der kosmische Geist des Mittelalters so stark noch lebendig geblieben. Er war nicht auszurotten. Man wird künftighin Tirols nicht bloß bei den Meisterwerken der Plastik als einer der wichtigsten Herde deutschen Kunstgeistes zu gedenken haben. Auch die Malerei ist ein edles Zeichen für die innere Kraft und den Reichtum dieses Volksstammes geworden, der mit Energie das Neue aufnahm und doch den besten Kern des Alten wie ein Heiligtum in sich bewahrte.



Abb. 331 a. Engel in den Gewölbezwickeln des Kreuzgangs von Brixen (um 1450).



Abb. 332. Südschweizerisches Tafelbild um 1410. Landesmuseum in Zürich.

Anmerkungen.

Literatur.

Der erste, der die Tiroler Malerei, wenn auch nur von der inhaltlichen und künstlerischen Seite her gewürdigt hat, war Dahlke im Repertorium für Kunstwissenschaft 1882, S. 113. IX 1886, 156ff., dann Semper: Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges, Innsbruck 1887; Schmölzer: Die Wandgemälde in St. Johann im Dorfe, Kampill und Terlan, Innsbruck 1888, S. 59ff.; Clemen: Mitteilung der Centralkommission 1889; B. Riehl: Die Kunst an der Brennerstraße, Leipzig 1898; Abt und Schulz: Der deutsche Anteil des Bistums Trient, Bozen 1903; Braune: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg 1906, S. 41ff.; Karl Atz: Die Kunstgeschichte Tirols und Vorarlbergs, Innsbruck 1909, 2. Aufl.; Betty Kurth: Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient, Jahrbuch des kunsthist. Institutes der k. k. Centralkommission, Bd. V, 1911 und J. Weingartner: Die Wandmalereien Deutschtirols am Ausgang des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts, Jahrbuch des kunsthist. Institutes der k. k. Centralkommission, Bd. VI, 1912, S. 1ff.; siehe ferner Ottenthal und Redlich: Archivberichte aus Tirol.

---

[1]) Das zweite Paar von rechts in der oberen Reihe scheint der Ausgangspunkt der Gesichtsvorstellung gewesen zu sein, da von hier aus sowohl nach rechts vorne wie nach links hin systematisch die Figuren sich verkleinern.

[2]) Die Fresken sind nach einer Kopie von Alfons Siber in Hall hier wiedergegeben. Beschreibung der Fresken in dem offiziellen Bericht über die Verhandlungen des 7. Internationalen kunsthistorischen Kongresses in Innsbruck 1902, Berlin, Sittenfeld, S. 77ff.; ungenügende Beschreibung auch bei Braune a. a. O., S. 16, Anmerk. 1. Die Fresken sind wahrscheinlich kurz nach dem Tode Guglielmos da Castelbarco 1319 entstanden. Sie zeigen nicht nur keinen Einfluß Giottos, sondern überhaupt keinerlei italienischen

Einfluß. Sie scheinen deshalb auch ihrem ganzen Charakter nach viel eher deutsch-tirolischen Ursprungs und sind jedenfalls eines der merkwürdigsten Zeugnisse der Kunst dieser Zeit.

[3]) Der Meister der Grablegung und der Kreuzigung zeigt am augenfälligsten die Einwirkung rheinischen Stilmaterials, während in der Abbildung 281 wiedergegebenen Freskenreihe Rheinisches wohl in den Gewandungen, in der Architektur jedoch italienische Remiszenzen zu erkennen sind. In der Raumanordnung sind Ansätze zentralperspektivischer Komposition (zum Teil auf idealer Teilungsachse) zu erkennen, wobei jedoch die führenden Hauptsilhouetten bald nach deutscher Weise den Gruppensilhouetten folgen, bald durch eine harmonisch geschlossene, symmetrische Bildform den Gruppenkompositionen sich unterordnen. Die unleugbaren Beziehungen des Meisters zu dem von Terlan sind aber keineswegs so innige, um die Identität beider Künstler ernstlich zu erörtern. Es ist auch trotz des Datums nicht sicher, daß der Tierser Meister der ältere ist. Die stilistische Grundlage dieser Kunst mögen Werke wie der Thron Salomons, eine Bildtafel im Kloster Bebenhausen, gebildet haben. Das Bild, möglicherweise überhaupt französischen Ursprungs, stammt noch aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Abb. 333. Verkündigung, südtirolisch, Meister von Kampill, Anf. 15. Jahrh., Köln, Privatbes.

[4]) Vor allem in der Gewandung erkenntlich, von den Typen und allem übrigen abgesehen. Auch für die Fresken von St. Katharina in Kaltern gilt dasselbe. Eine Beschreibung der Fresken von Atz in Sonderabdruck aus der Chronik von Terlan. Der Grabower-altar und das Mariale Arnesti, auf das Braune hinweist, hat allerdings nicht das geringste mit diesen Werken zu tun. Die Inschrift lautet (unter der Verlobung Mariens): „Hanch pichturam fecit fieri dos Sigmund de Niedertoerr et uxor sua Margareta de Vilanders et pro omnib . . . . eredib . . . . factum est hoch opus in die sancht Johannes baptista anno dni MCCCCVII hanch pichturam fecit hans Stocinger pichtor de bosano."

[5]) Abbildung bei Semper, Zeitschrift des Ferdinandeums, III. Folge, 50/1906, Taf. VIII.

[6]) Siehe Semper a. a. O., S. 375. Nach dem Bericht des Klosterchronisten P. Wolfgang Lebesorg von Stams († 1647) soll Heinrich Grussit von Überlingen, welcher 1369 bis 1387 Abt des Klosters war und 1389 starb, die Hochaltartafel der Stamser Kirche gemalt und in seinem Todesjahre vollendet haben. Ich halte es für ausgeschlossen, daß sich diese Notiz auf das vorliegende Bild bezieht.

[7]) Weingartner macht neuerdings ebenfalls auf diese „Verwandtschaft" der Fresken mit Runkelstein aufmerksam. Man kann höchstens im Sentiment bei einigem gutem Willen Analoges finden. Das künstlerische Denken ist prinzipiell verschieden.

[8]) Die hier veröffentlichte Miniatur aus kölnischem Privatbesitz (Abb. 333) mag das am deutlichsten zeigen. Es ist fraglich, ob das Werkchen oberrheinischen oder tirolischen Ursprungs, vielleicht von derselben Hand wie die Fresken, ist. Doch erinnern die Gewandfalten auch noch an den Stil des Laurin von Klattau, zum Teil auch noch an Miniaturwerke der Wenzelzeit. Die kniende Figur wäre auch mit der analogen in der schon besprochenen französischen Miniatur (Abb. 333) zu vergleichen. Auch in den Typen wird man an pragische bzw. rheinisch-französische Stile erinnert (siehe Abschnitt über die Malerei am

Oberrhein[11]). Die Übertragung des Höhenmotivs des „Berges" auf den vorderen Teil der Jüngergruppe bleibt auch künstlerisch interessant.

[9]) Eine direkte Berührung mit pragischer Kunst ist möglich, doch nicht wahrscheinlich. Die Felsen besaßen ehemals jedenfalls eine kantigere Struktur (Reste rechts unten), wodurch die Stilanalogien noch viel deutlicher in Erscheinung treten würden.

[10]) Die Kirchenväter selbst erinnern in ihren Gewandmotiven am meisten an jene durch Abbildung 139 u. 147 vertretene erste Phase des Wenzelstiles. Ob die Analogien zu schwäbisch-rheinischen und bayerischen Glasgemälden durch einen künstlerischen Großbetrieb, dessen Zentrum Prag gewesen ist, sich erklären, kann erst die künftige Forschung erweisen. Die neueren Arbeiten von J. O. Fischer, die von Anfertigung von Glasgemälden in Prag und ihrer Verbreitung über Süddeutschland berichten, machen dies jedoch wahrscheinlich.

[11]) Das französisch-pragische Stilmaterial stammt jedenfalls auch hier aus zweiter Hand.

[12]) Im Prinzip jedoch frei aus der Vorstellung komponiert und dem künstlerischen Grundgedanken der Gruppe angepaßt. Zu vergleichen mit St. Helena in Deutschnhofen (Abb. 299 u 300).

[13]) Diese wohl auf oberrhein. Anregungen zurückgehende Vorliebe für komplizierte „perspektivische" Ansichten sind in Tirol ja traditionell geworden.

[14]) Ich behalte hier die seit Walchegger (der Kreuzgang in Brixen) übliche Nummerfolge bei; demnach beginnt die Numerierung mit der XII. Arkade (Brixener Schutzheiligen).

[15]) Siehe Weingartner a. a. O., Vigiliuskirche, Taf. VII.

[16]) Siehe auch Kehrer, Anbetung der heiligen drei Könige, 1909, II, S. 200.

[17]) Es fällt gegenüber den Fresken in Gurk auf, wie weiträumig diese Gemälde sind, ohne jeden Aufwand von perspektivischen Gestaltungsmitteln.

[18]) So vor allen die Fresken in der Burggrafenkapelle, abgeb. bei Weingartner a. a. O., Taf. III.

[19]) Böhmische Vorbilder mögen auch hier mit eingewirkt haben.

[20]) Siehe Betty Kurth, Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts d. k. k. Cent.-Comm., 1911, S. 9ff. mit Angaben der älteren zugehörigen Literatur.

[21]) Das Motiv der in den Raum hineinreitenden Gruppen in der Mitte wird auch von den übrigens an den schon genannten Miniaturgruppen des Laurin von Klattau (Taf. XIV) ähnlich vorkommenden Architekturen wiederholt, wobei die Gesichtsvorstellung oben von dieser mittleren Reitergruppe und der Architekturengruppe darunter ihren Ausgangspunkt nimmt und nicht nur von vorne nach hinten, sondern jeweils von diesem „Mittelpunkte" nach den beiden Seiten eine systematische Verkleinerung der Einzelheiten vornimmt, die als „Motiv" tatsächlich im ganzen Bildraum in gleicher Folge sich wiederfindet. Die Entwicklung des künstlerischen Vorstellungsaktes und damit die Charakteristik des künstlerischen Denkens müßte freilich auf dieser Grundlage erst exakt geschildert werden.

[22]) Analog dem in vorhergehend. Anmerk. Ausgeführten. [23]) Der Teppich ist wahrscheinl. Prag. Arbeit.

[24]) Siehe Hermann, Die illuminierten Handschriften Österreichs, S. 221—224 (Taf. XVIII).

[25]) Mit Köln hat das Bildchen übrigens nicht das geringste zu tun, wie verschiedene Forscher das vermuten.

[26]) Siehe Semper, oberbayerisches Archiv 1896, 453f.

Das Rauchenbergische Epitaph ist ein Votivbild des Plebanus und erzbischöflichen Hofmeisters Johann Rauchenberger, der 1429 gestorben ist. Otto Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg, 1908, S. 45. Die Beziehungen zu Tirol mögen sich auch hier durch die gemeinsame Rezeption französisch-rheinischen Stiles erklären, der hier freilich in ganz besonders persönlicher Weise und nicht ohne italienische Erinnerungen verarbeitet wurde. Ein typisches Beispiel für solches Zusammentreffen des italienischen und französischen Stilmaterials in einem Bilde ist das Votivbild des Sigmund von Jauffenberg im Kloster Neustift, wo die Figuren des Vordergrundes links und rechts als typische oberitalienische Gestalten im Aufbau sich zu erkennen geben, während die für Tirol so charakteristische reichgliedrige Hintergrundszenerie Motive französischer Miniaturvorlagen verarbeitet zeigt. Dieselben Stilmaterialien ohne jenen französischen Einschlag in der XII. Arkade des Domkreuzgangs in Brixen, Weingartner a. a. O., Taf. X.

[27]) Siehe Semper, Michael und Friedr. Pacher, Eßlingen 1911, S. 154ff.; die allgemein stilistischen Grundlagen sind aber sicherlich weder südtirolisch noch italienisch, sondern nordisch (Prag).

[28]) Der Altar stammt nach dem Klosterarchiv aus Schloß Tirol, Atz a. a. O., S. 676 erwähnt ihn nur kurz und setzt ihn fälschlicherweise ins 14. Jahrhundert.

[29]) Siehe auch H. Schmitz, die Glasgemälde des Kgl. Gewerbemuseums in Berlin, 1913, S. 235 Eine Beziehung zum Rationale Duranti, wie Schmitz meint, liegt jedenfalls nicht vor.

[30]) Frankl, Die Glasmalereien des 15. Jahrhunderts in Bayern und Schwaben, Straßburg 1912; auf die fast durchweg schwäbischen Werke Bayerns wird später einzugehen sein.



Abb. 334. Oppenheim mit Blick auf die Katharinenkirche.



Abb. 335. Nürnberg mit Blick auf die Sebalduskirche.

Die fränkische Malerei.

Als klassische Stätte altdeutscher Malerei gilt Nürnberg. Die alte freie Reichsstadt teilt mit Köln diesen Ruhmestitel, der freilich erst von einem spätgeborenen Geschlecht wirklich begründet wurde. Was aus dem 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts erhalten ist, läßt sich zum mindesten rein quantitativ mit dem Kunstreichtum der böhmischen oder tirolischen Lande nicht im entferntesten vergleichen. Gewiß hätte Vieles und Wichtiges, was für immer verloren ist, wie etwa die Rathausfresken, das Gesamtbild vielleicht verbessern können, und doch ist dem Erhaltenen nach mit einiger Sicherheit zu sagen, daß die nürnbergische Kunst der damaligen Zeit zu einem sehr großen Teil durchaus einen provinziellen Charakter gehabt hat. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß einem Nürnberger Bürger von Kaiser Karl IV. am 30. Dezember 1360 in Ansehung der „nützen und getreuen Dienste, die unser lieber getreuer Sebalt Weinschröter, der moler, unser Hofgesind, burger ze Nürnberg, oft getan hat und noch getun mag und sol in künftigen zeiten" den Zehnten zu Röthenbach an der Schwarzach bei Nürnberg verlieh. Große und bedeutungsvolle Aufträge, wie etwa das Tympanonrelief der Sebalduskirche werden an einen Schwaben vergeben, die Fresken in der Sebalduskirche, der Moritzkapelle, der Heiliggeistkirche stehen nicht nur ganz unter dem Einfluß der böhmischen Kunst der Wenzelzeit, sie lassen auch jede stärkere persönliche Note, jede selbständigere und zielbewußte Verarbeitung wie etwa die Tiroler Werke, durchaus vermissen. Dazu kommt noch, daß das was man irrtümlicherweise auch als nürnbergisch bezeichnet, im besten Falle häufig nur als fränkisch angesprochen werden darf. So ist eines der stolzesten Werke dieses Stilkreises, der Bamberger Altar im Münchener Nationalmuseum, sicher nicht nürnbergischen Ursprungs und hat man keine Anhaltspunkte, ihm einen der dort tätigen Meister zuzuschreiben oder mit einem der dort erhaltenen Werke in Beziehung zu bringen. Selbst so sachkundige Forscher wie Henry Thode haben, irregeführt von dem romantischen Zauber der schönen Hochburg deutschen Geisteslebens der Renaissance, ganz übersehen, daß Bamberg, Nördlingen, Würzburg auch im 15. Jahrhundert wohl gleich bedeutsame Stätten des künstlerischen Lebens gewesen sind wie Nürnberg. Man besitzt urkundliche Nachrichten, wonach man noch im Anfang des 15. Jahrhunderts in einem Karthäuserkloster Gemälde in Prag und Schnitzwerke in Augsburg bestellt. Und trotz alledem: in

einzelnen Werken lodert ein heimliches Feuer, lebt eine stillverborgene Kraft, die Außergewöhnliches von dieser Stätte erwarten läßt. Malerei, Bildhauerei und Baukunst ergeben zwar kein durchaus einheitliches künstlerisches Gesicht. Aber wenn auch die wenigen hier zu nennenden Werke nicht eine Stilformel einigt, so desto mehr ihre Charaktereigentümlichkeit: ein kindlicher Ernst, eine keusche Bescheidenheit, disziplinierte Stärke, glühende Innigkeit, seherische Glaubensmacht unterscheidet sie von allem, was da am Anfang des 15. Jahrhunderts anderwärts noch von der großen Zeit der mittelalterlichen Welt sich erhalten hat. Die krause Formenphantasie mag die tirolische Kunst, die urwüchsige Stärke die bayerische Kunst Dürer manchmal nahe bringen, der Adel und die kindliche Reinheit des künstlerischen Denkens läßt in der Krönung Mariens (Abb. 353) und dem heiligen Christophorus von St. Sebald den edelsten Kern unserer Nation erscheinen. Die ergebungsvolle Geste einer so stolzen Gestalt wie die Mariens in der Kirche in Heilsbronn, mag an Michelangelos St. Peter-Pietà erinnern (Abb. 361). Was weiter an bescheiden keuscher Hingabe, an schlichter Menschlichkeit in den biblischen Heldengestalten und der Farbenmystik des Tucherschen Altars der Frauenkirche Gestalt gewann, erzählt ebensosehr von jenem großen Weltgefühl des Mittelalters, seinem wunderlich schreckhaften Wesen, wie von der verträumten Andacht einer neuen Zeit, die aus den Dämmersphären der Ewigkeitsfurcht in die heitere idyllische Lebensphäre diesseitiger Seligkeit sachte hinüberleitet. Wo auch immer Prag, Schwaben oder auch der französische Osten, sei's direkt oder indirekt, vorbildlich gewesen sind, die Kunst wird hier von Anfang an ihrer weltstädtischen Eleganz entkleidet und bekommt jene gut bürgerliche Gediegenheit und ernstverschlossene Bescheidenheit; sie wirkt gerade deshalb so stark, weil sie relativ frei ist von jenem philiströsen Banausentum der späteren Zeit, ihrer beckmesserischen, kleinlichen Wichtigtuerei. Man fühlt auch hier das Nachzittern des kosmischen Geistes des Mittelalters, seine sittliche Würde und seinen Ernst, der weit ab von aller Frömmelei wie von sensibler und schwärmerischer Mystik ist. Das transzendentale Göttliche verkörpert sich nicht in einem angebeteten Lebens- oder Schönheitsideal, der Himmel wird nicht zum Zaubergarten der Phantasie, der in dem juwelenhaften Glanze der Farbe von allen Wonnen diesseitiger Lust so beredt und anmutig zu erzählen weiß wie in Köln (Taf. XX), sondern das Heilige liegt hier in der schlichten Größe der Alltäglichkeit, in einer natürlichen Einfältigkeit und Einfachheit. Hier greifen die Wurzeln der deutschen Renaissance am tiefsten in das Herz unseres Volkes. Der Begriff der Wahrheit wird weder realistisch noch rein idealistisch umgrenzt oder auf eine akademisch-rationalistische Formel gebracht, die Natur nicht zum Ideal erhöht. Mit einem fast wissenschaftlichen Ernst sieht man ins schlichte Dasein alltäglicher Gegenwart und glaubt, aus den wechselnden Erscheinungen ihres Wesens den Grundton jener sittlichen Mächte zu vernehmen, die in allem Individuellen wirken, das Lebensdasein in seiner Einzigartigkeit bedingen und auch das Bescheidenste mit dem Adel eines höheren Geistes umkleiden. Hierdurch charakterisiert sich freilich nicht nur der Naturalismus der nürnbergischen sondern überhaupt ein großer Teil der fränkischen Kunst. Es ist ein Rauschen aus tieferen Lebensgründen, das allen Machtansprüchen modisch-akademischer Lehren zum Trotz sich dauernd hier vernehmbar macht und dessen dunkelmystischer Klang manchmal an suggestiver Kraft über das hinausgeht, was die sogenannte Blütezeit zu bringen imstande war. Von allen großen deutschen Kunstzentren ist Nürnberg das jüngste. Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beginnt sich hier intensives künstlerisches Leben zu entfalten. Die Überlieferung ist deshalb hier am wenigsten der Gestaltung modernen Geistes hindernd im Wege gestanden.



Abb. 336. Choransicht von St. Lorenz in Nürnberg, nach Entw. von Konrad u. Matthias Roritzer (1445—72).



Abb. 337. Der Chor der Kirche zu U. L. Frau in Bamberg (1387).

Die Baukunst hat hier nicht minder wie die Bildhauerei den neuen Geist zum Ausdruck gebracht und beide Gebiete müssen daher hier, wo andere Mittel mangels Monumente versagen, zur Abgrenzung und Gliederung des fränkischen Kunstgebietes dienen. Der demokratische Charakter tritt überall hervor. Die Kirchen sind nicht stolze, turmbewehrte Riesen, deren Herrschaft durch ihre exklusive Größe und den anspruchsvollen Reichtum des architektonischen Gewandes sich symbolisiert. Das Kirchengebäude ist verwachsen mit der ganzen Silhouette der Stadt. Der Nürnberger Markt ist gleichsam nur eine schlichte Versammlung breitmassiger Bürgerhäuser, an die sich wie ein monumentaler Betsaal die turmlose Liebfrauenkirche anschließt, während rückwärts die buckeligen Silhouetten der übrigen Hauptkirchen nur sanft den gleichartigen Rhythmus des Motives steigern (Abb. 335). Mit anspruchsvoller Gebärde wächst dagegen in Prag die Teinkirche hinter den Häuserfassaden empor und was in massiven Mauern an handfestem deutschem Wesen geblieben ist, umgürtet sich mit einer Eleganz, die spielend über Unebenheiten im einzelnen hinweggleitet und das Ganze mit dem Eindruck sicherer Würde nicht ohne Grazie effektvoll in die Platzfront rückt. Für die rheinischen, den Nürnberger Kirchen im Profil ähnlichen Bauten gilt dasselbe (Abb. 334). Zwar wachsen auch in dem demokratischen Augsburg in schlichten Formen die Kirchensilhouetten aus den Motiven der umgebenden Häuser wie ihresgleichen heraus, nur tritt in Schwaben der ländlich-bäuerliche Charakter gegenüber dem städtischen, bürgerlichen stärker hervor. Auch steckt in diesen breitgiebeligen Massen ebensoviel schwäbische Bedächtigkeit wie keusche, einer schlichten Disziplin sich fügende Sinnlichkeit, in der sich eine praktische, alltägliche Lebensordnung mit der stolzen Würde eines höheren Prinzipes ganz von selbst zusammenfindet. Während daher der Kirchenschiffkörper mit dem Motiv des Bürgerhauses verbunden bleibt, erscheint der Turm doch als die Quintessenz der ganzen Baugruppe. Schon in Nördlingen macht sich trotz des stark schwäbischen Einschlages das Fränkische bemerkbar: die Kirche fügt sich

mehr den lockeren Winkeln der Stadtsilhouette ein; der Turm ist fast notwendiges Unterscheidungsmerkmal, nicht steigerndes Motiv, wie zumeist in den schwäbischen Städten, von dem Formcharakter des Turmes ganz abgesehen. Das gilt noch mehr von Nürnberg, Die Kirchen bestimmen in keiner Weise, wie etwa der Augsburger Dom oder gar das Ulmer Münster, das Stadtbild. In Nürnberg ist's weder die Kirche noch der Platz als solcher, sondern die ganze Stadt, die man im Platz sieht. Die Stadt macht nur Platz.


Abb. 338. Marienkapelle in Würzburg (1393).

Die Baukunst offenbart vor allem die große Schwierigkeit, das fränkische Gebiet mit seinen einzeinen Kunstzentren Würzburg, Bamberg, Nördlingen, Eichstätt, Nürnberg, Amberg, um nur die wichtigsten zu nennen, künstlerisch als eine Einheit zu erfassen und doch drückt sich hier am schärfsten und unmittelbarsten das Trennende und Vereinigende in den charakterisierenden Schattierungen aus. Die sinnlich breitflutende Masse des Chorumganges der Bamberger Kirche (Abb. 337) läßt die elegante Schmalheit des emporstrebenden Hauptschiffes übertrieben erscheinen und in der blassen Pracht kleinlicher Zierate macht sich trotz aller Sicherheit der künstlerischen Instinkte bei der Einordnung ins Ganze doch die ganze Kraftlosigkeit einer steril werdenden, von Prag vor allem beeinflußten Kultur geltend; Nürnbergs Chor von St. Lorenz (Abb. 337) eine eiserne Strukturfestigkeit, klar, fest, sachlich, ohne jene mystische Himmelssehnsucht der „klassischen" Gotik. Die straffe Anspannung arbeitsfreudiger Glieder in der fast stolzen Disziplin ihrer Ordnung. Dabei wahrt alles seine Selbständigkeit, das Dach gegen die Strebepfeiler, diese gegen die Wand, im breiten Schwung gehen frei die Bogen hinüber und herüber. Das monarchische System der Gotik ist hier zur Republik geworden.

Die Ordnung äußert sich in der repräsentativen Würde des Einzelnen und in der Bescheidenheit des Ganzen. Man vergeudet keine Kräfte, prunkt nicht mit der geschlossenen Organik eines unübersehbaren künstlerischen Gedankenreichtums. Man schält aus dem Stil den sachlichen Kern heraus, ohne eine neue akademische Regel daraus zu machen. Solche Bauten waren nicht zu wiederholen, denn sie sind Individualitäten mit einer ad hoc geschaffenen Gesetzlichkeit. Man kann finden, daß Dach und Strebepfeiler nichts miteinander zu tun haben. Aber eben dadurch rückt dieser Bau von jedem Stilakademismus so weit ab. Dafür ist das „Dissonierende" Motiv für das Ganze. Wie fein ist diese plumpe Kappe, das Dach, durch den Dachgurt des Chorumganges in die Fassade hereingebracht, wo in Bamberg nur eine lockere Folge der Motive erscheint. Auch von der unerhört geschlossenen Raumherrlichkeit des Hallenchores im innern wäre zu reden, wo die Höhenentfaltung der Gotik nicht mehr dem Mittelschiff allein, sondern allen Räumen, dem Gesamtraum zugute kommt, ohne daß wie anderwärts bloß eine monumentale Halle entsteht. Das rhythmische Aufundnieder der Gewölbemotive erscheint nicht in die gesetzliche Folge materiell und auch ornamental wirksamer Motive eingespannt. Desto mehr symbolisiert sich hier ein leidenschaftlich starker freiheitlicher Geist, der allen beengenden Zwang der Gotik beseitigt, Raum dem Einzelnen schafft und doch keine materielle Räumlichkeit entstehen läßt. Der künstlerische Zweck des Organismus liegt in der stolzen Freiheit seiner Glieder, deren anschauliches Lebensprinzip doch wieder durch die Harmonie ihrer Ordnung bedingt ist. Man fühlt den Geist südländischer Renaissance. Es fehlt die Verkleinerung und Verfeinerung der Formen der Gotik, wo sich die „Höhe" in den Gewölben gestaltet. Dies Prinzip hat in den Hallenkirchen wie in Nördlingen zu der fast grotesken Gegenüberstellung einfach

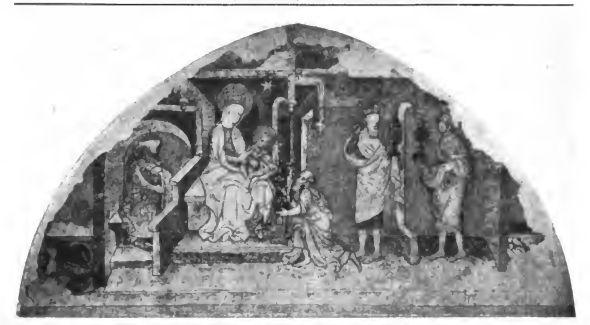


Abb. 339. Anbetung der Könige in der Schloßkapelle der Kaiserpfalz zu Forchheim, Ende des 14. Jahrh.

massiger Säulen und der reichen Vielgliedrigkeit der filigranartigen Netzgewölbe geführt. In St. Lorenz von Nürnberg wächst die Säule ins Gewölbe, reißt sie mit in die Höhe und läßt ihr doch jene wohltuende Erdenschwere und Körperlichkeit, die das ganze rhythmisierte Raummotiv hier wie überall sich bewahrt.

Aus dieser Eigenart der baukünstlerischen Leistung ergibt sich von selbst die Charakteristik der einzelnen fränkischen Kunstzentren, Bamberg neigt nach Prag, Nördlingen nach Augsburg. Nürnberg erscheint als natürliches Zentrum in dem neben pragischen auch die schwäbisch-oberrheinischen und die pfälzisch-regensburgischen wie salzburgisch-tirolischen Kunstleistungen segensreiche Aufnahme finden. Der „Zerfall" der klassischen Gotik läßt hier erst recht eigentlich die Stammeseigenart des Fränkischen zu Worte kommen.

Würzburg liegt an der Grenze dieses fränkischen Kreises. Die Stadt ist künstlerisch ein Sonderfall in dem fränkischen Kunstgebiete. Man kann im Zweifel sein, wohin die alte Bischofstadt künstlerisch zu rechnen ist. In der Marienkirche wie der Deutschhauskirche lebt etwas von der wohlberechneten Eleganz rheinischer Bauten (Abb. 338). Aber diesen hochstrebenden hagestolzen Pfeilern und Fenstern fehlt die überzeugende Energie eines von innenher genährten Kraftbewußtseins und die Einfachheit ist keine lapidare Ausdrucksform, sondern Gedankenarmut, die sich mit einer gewissen Anmut zu umkleiden weiß. Die Kunstgeschichte wird sich bei diesen und ähnlichen Fällen immer die heikle Frage vorlegen müssen, was hier der allgemeine Stilwandel mitverschuldet hat und was auf Rechnung der Besonderheit des Denkens der Stammeseigenschaft zu setzen ist. Die Durchführung der Dachbalustrade kann hier nicht einfach als ein Zeichen der Spätgotik betrachtet werden, die Stilanaloga in dem übrigen Teil der Fassade fehlen. Und doch liegt in dieser, alle Höhenentfaltung hemmenden Horizontalen System. Die Niedrigkeit des einfachen Daches wie auch des Turmhelms läßt die vertikale Aktionskraft der Fassaden zur Pose werden, hinter der ein relativ schläfriges Temperament sich verbirgt. Deshalb fällt es in der Deutschhauskirche dem niedrigen romanischen Turm so leicht, dem Ganzen Halt zu gebieten und die feminine Grazie des neuen gotischen Teils unter den Bann seines verschlossenen Ernstes zu zwingen.





Abb. 340. Heiligenfiguren aus dem Friedberger Altar, Darmstadt, Museum, geg. 1400.



Abb. 341. Propheten in der Kaiserpfalz zu Forchheim, Mitte des 14. Jahrhunderts.

Das „rheinische" ist mithin hier nur ein Einschlag, den das fränkische Wesen zu verarbeiten sucht.

Dies Fränkische kann man unschwer in seinen Grundelementen in allen diesen Bauten feststellen: Dem phraseologischen Reichtum rheinischer Kunst setzt man nüchterne Sachlichkeit in dieser Rückbildung der Gotik auf ihre einfachsten Raumformen entgegen, die aber nicht, wie in Schwaben, zu einem korrekten Akademismus gelangt, sondern persönlich jeweils sich eine Lösung sucht, ohne doch die Individualität der Person bewußt über die Sache zu stellen. Ein schwerblütiges Temperament findet hier stets die natürlichen Hemmungen in sich selbst, die es nie recht zu explosiven Lebensäußerungen haben kommen lassen, aber durch den besten Kern seines Wesens, durch seine Sachlichkeit und Disziplin hat es sich vor der Äußerlichkeit ebenso bewahrt, wie vor sentimentaler Schwärmerei; dieser gediegenen kleinbürgerlichen Wohlanständigkeit war freilich auch das derb Urwüchsige und Ursprüngliche fremd, und es bedurfte eines Dürer, um den Hang zum philiströsen Hagestolz des demokratischen zünftigen Wesens zu beseitigen.

Für die Malerei dieser Zeit hat man wenige und nur sehr unzuverlässige Handhaben, den erhaltenen Gemäldebestand nach den lokalen Kunstmittelpunkten zu gliedern. Wenn man den uns zufällig überlieferten Nachrichten glauben wollte, dann wäre Würzburg die Heimstätte eines der bedeutendsten Maler seiner Zeit gewesen: Meister Arnold, der „magistralis de pictor prectactas imagines et alias picturas ibidem (Neumünster) magistraliter, subtiliter et valde pretiose depinxit"[1]). Würzburg erscheint als ein Kunstmittelpunkt, in dem auch der erste Prediger einer künstlerischen Kultur, Michael de Leone, eine theoretische Abhandlung über die Prinzipien der Baukunst hat erscheinen lassen. Welches Verhältnis Würz-



Abb. 342. Jüngstes Gericht in der Schloßkapelle der Kaiserpfalz zu Forchheim, um 1400.

burgs Kunst zu dem uns unbekannten mittelrheinischen Kunstzentrum dieser Zeit (Mainz?) einnimmt und welchen positiven Anteil es an der Entwicklung dieses Stilkreises gehabt hat, wird sich wohl nie mit Sicherheit feststellen lassen.

Bamberg daneben prunkt durch den plastischen Reichtum seines Chorgestühls, dem wichtigsten skulpturellen Werke vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Der stolze, heute in München befindliche Bamberger Kreuzigungsaltar ist (Taf. XXI) neben kleinern Votiv- und Andachtsbildern fast das einzige, was sich von bambergischer Malerei erhalten hat, nachdem auch der Glasfensterschmuck des Domes bis auf wenige Reste aus dieser Zeit zerstört ist. Auch scheint die Miniaturmalerei in den klösterlichen Wohnstätten bereits provinziellen Charakter angenommen zu haben.

Daneben ist Nördlingen zu nennen, das, wie die Urkunden beweisen, ein intensives künstlerisches Leben, besonders auch auf dem Gebiete der Glasmalerei auszeichnet. Für die aus Nürnberg uns erhaltenen Künstlernamen fehlen mit einer einzigen Ausnahme die Werke, und wo vermutungsweise Zuschreibungen haben erfolgen können, weisen die Bilder auf eine nicht eben bedeutende Persönlichkeit. Dazu kommt, daß dem Stilmaterial nach viel fremde Künstler auf diesem Boden uns ihre Werke hinterlassen haben, die es schwer machen, das Bild der lokalen heimischen Kunst sich zu rekonstruieren (Abb. 346). Denn Nördlingen mit der schwäbischen-oberrheinischen und Prag mit der böhmischen Kunst sind, von Regensburg ganz abgesehen, nicht die einzigen Pole, zwischen denen sich der fränkische Kunstgeist bewegt. Die Spur, die Thode zuerst aufgegriffen hat, durch die irrtümliche Zuschreibung einer dem Salzburger Stilkreise angehörenden Kreuzigung im Belvedere zu Wien an den von ihm ebenfalls irrtümlich Pfenning benannten Meister des Tucherschen Altars in der Frauenkirche zu Nürnberg, hat zweifellos die allgemeine, von Thode freilich gar nicht beabsichtigte Konsequenz, daß diese bestehende entfernte Verwandtschaft auf eine gemeinsame Wurzel weist, die für die damalige Zeit ebenso wie dann später zu Pleydenwurffs und Wohlgemuts Zeiten in Salzburg zu suchen ist. Bei der engen Berührung des Bistums Bamberg und Salzburg sicherlich nicht zu verwundern.

Nach alldem ist es begreiflich, daß der spezifisch nürnbergisch-fränkische Charakter erst in dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts anfängt, das Gesamtgebiet der Lokal-



Abb. 343. Christus als Schmerzensmann, Klosterkirche in Heilsbronn, um 1380.



Abb. 344. Christus als Schmerzensmann, um 1430, Kissingen, Privatbesitz (übermalt).

kunst zu bestimmen. Was vorher an Fresken und Glasgemälden erhalten ist, ist vorwiegend Provinzarbeit, die allein den Vorzug hat, über die verschiedenen künstlerischen Quellen uns zu orientieren, aus denen die Künstler schöpften. Prag hat den größten Anteil an dieser künstlerischen Befruchtung fränkischer Erde, an zweiter Stelle steht Schwaben, der Oberrhein und Salzburg-Tirol. Die Nürnberger Malerei aus einer und womöglich ausländischen Stilwurzel erklären zu wollen, ist ebenso verfehlt, wie über dem fremden Stilmaterial die Eigenart des lokalen Gestaltungsprinzipes zu übersehen.

Die ältesten erhaltenen fränkischen Tafelmalereien weisen einerseits, wie die Darstellung des Blutwunders in Heilsbronn (Abb. 232), nach Regensburg bzw. nach dem Norden (Nordfrankreich und England), anderseits nach jener durch den Meister von Stiftneuburg bei Wien (Abb. 164) vertretenen Stilrichtung des Oberrhein aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts[1]). Dieser Stil lebt auch in einem der bedeutendsten Tafelgemälde aus dieser Zeit, dem Hirzlach-Epitaph (Abb. 343) vom Jahre 1361 fort, wobei die beginnende Befreiung der lokalen Gestaltungsart von der fremden sich deutlich bemerkbar macht. Der sinnigen Bescheidenheit eines solchen Wesens war die kalligraphische Glätte der Konturen etwas Fremdartiges geworden. Mit um so größerer Sachlichkeit charakterisiert sich das Spielbein in der feingezogenen



Abb. 345. Paulus vor Nero, Ausschnitt aus dem Fresko in der Sebalduskirche von Nürnberg, um 1400.

äußeren Silhouette, wie auch in der kleinlichen Eleganz der unteren Falten ein neuer Geist mit grüblerischer Pedanterie den Tiefenraum zu gewinnen sucht und die einfache Größe der Gestalt ganz übersieht. 50 Jahre später hat die Kunst solch einfache Worte nicht wieder gefunden und den Gedanken ins Romanhaft-Sentimentale mehr gezogen (Abb. 344), wobei die dürftigen Reste mittelalterlicher Formendisziplin nur mehr als peinliche Hemmung für einen ganz anders gearteten Geist empfunden wurden. Man sucht den differenzierten Reichtum der Formen ihrer strengen Einheitlichkeit gegenüberzustellen. Die Großen in Nürnberg am Anfang des 15. Jahrhunderts haben sich das erhalten, was hier verloren ging (Abb. 357).

Der Stilwechsel in Prag hat augenscheinlich ziemlich rasch auch einen solchen am Ende des 14. Jahrhunderts in Nürnberg nach sich gezogen. Die Fresken in der Moritzkapelle in Nürnberg verraten in den Kompositionsrequisiten wie den Typen die späten Einwirkungen der Kunst karolischer Zeit. Dasselbe gilt für die Anbetung der hl. Drei Könige (Abb. 339), sowie besonders die David- (Wenzel?) Darstellungen im Königssaal zu Forchheim[3]), wobei ähnlich wie in Prag die älteren Stilelemente der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gelegentlich noch erscheinen und die gehäuseartig isolierten Architekturen das Fortleben italienischer Kunst durch Vermittlung Tirols deutlich fühlbar werden lassen, ohne daß freilich auch nur im entferntesten italienische Gestaltungsgrundsätze hier zur Anwendung gelangten. Die Fresken mit Darstellungen der Pauluslegende in der Sebalduskirche in Nürnberg vertreten den Wenzelschen Stil und sind deshalb kaum früher als in dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden (Abb. 345). Der „Stil" karolischer wie Wenzelscher Zeit wirkt in dieser holprigen und polternden Gestaltenwelt fort. Man sieht in den Motiven mehr ein Formenmuster, nicht ein Objekt künstlerischen persönlichen Denkens, und unbekümmert um die ursprüngliche Bedeutung entwickelt sich wie etwa bei der Figur des Paulus die Bewegung aus einem heterogenen Vorbild. Plumpe Überfüllung des Raumbildes (Abb. 345) wechselt mit einer akademisch nüchternen Leere (Abb. 339), und so feine, ornamental geschlossene Wandbilder wie das Jüngste Gericht (Abb. 342) erscheinen fast wie eine Ausnahme. Nur in der edlen und feinsinnig abgestimmten Ausdrucksgebärde geht die Anbetung der Könige (Abb. 339) über das Mittelmaß hinaus.

Den Wandmalereien in der Frauenkirche eignet jene konventionelle, ins Provinzliche übersetzte Eleganz, wie man sie so gut oder so schlecht damals im ganzen deutschen Südosten (Beispiel: die Lybischen Wandgemälde) und seiner künstlerischen Hauptstadt Prag findet. Italienisches stammt überall aus zweiter Hand



Abb. 346. Kreuzigung, Glasgemälde in St. Sebald in Nürnberg, um 1380.

und erstreckt sich auf jene Kompositionsrudimente, wie sie etwa in den Fresken in St. Georg in Schönna in Südtirol freilich viel besser dem Vorbilde angepaßt, aber auch in den pragischen Glasgemälden auf fränkischen Boden sich wiederholen (Abb. 347). Im übrigen liegt es in der Natur dieser handwerklichen Produktion, daß sich im Stilmaterial wie in Kompositionsprinzip erstaunlich mehr archaistische Elemente finden, die freilich in andern Werken wie bei dem Meister des Imhofschen Altars, um so stärkere positivere Wirksamkeit entfalten konnten. Daß sich hier eine besondere fränkische „Dramatik" äußere, wird man besonders bei einem Vergleich mit tirolischen und pragischen Werken (Emmauskloster) nicht mit Kehrer finden können. Die Fresken mit dem Leben Karls IV. und Wenzels in der Moritzkapelle, wie die Taufe Wenzels in der Sebalduskirche sind wohl um 1390 gemalt, das Paulusfresko (Abb. 345) wird nicht viel später entstanden sein. Dagegen gehört der Ursulazyklus in der Moritzkapelle einer oberrheinisch-schwäbischen, von den Glasgemälden übernommenen Stilrichtung um 1425 an, im ganzen wirklich kein erfreuliches Bild der Wandmalerei in Nürnberg.

Da die Rathaus-Fresken in Nürnberg selbst nicht mehr erhalten sind, haben drei Prophetengestalten in der Schloßkapelle der Kaiserpfalz zu Forchheim den Ruhm, die ältesten erhaltenen fränkischen Freskowerke dieser Zeit zu sein (Abb. 341). Ihr Stil unterscheidet sich nicht unwesentlich von der uns bekannten pragischen Formenwelt, desto mehr fallen die Stilanalogien zu dem freilich jüngeren Siefertsheimer und Friedbergeraltar in Darmstadt auf (Abb. 340). Es müssen ähnliche Werke gewesen sein, die am Mittelrhein diesen Schöpfungen vorausgegangen sind. Trotzdem kann man den Charakter dieser Kunst nicht als mittelrheinisch bezeichnen. Wie groß ist der Unterschied im Ausdruck zwischen den beiden Gestalten, wie gleichartig sind die verschiedenen Motive bei dem jüngeren mittelrheinischen Meister geworden. Diese nivellierende Tendenz eines heraufziehenden, realistisch sich orientierenden Akademismus hat dann auch am Beginn des 15. Jahrhunderts in Nürnberg schon in der Plastik sich breit gemacht und zu jenem Stil geführt, wie er unter Nachwirkung und Verarbeitung bereits traditionell gewordener rheinisch-französischer Motive in den Fresken der Heiliggeistkirche erhalten geblieben ist. Die Figuren bekommen eine bedrückende Erdenschwere durch den schwerlastenden Reichtum des herabhängenden Gewandstoffes, dessen gefällige Draperie mehr gilt als die formale Ausbeutung seiner Motive.



Abb. 347. Anbetung, Glasgemälde in Markterlbach, um 1400

Die Glasgemälde, die hier wie zumeist das Stiefkind kunsthistorischer Betrachtung sind, sind die eigentlichen Träger und Vermittler der einströmenden fremden Kunst in Nürnberg.

Nürnberg hat seinen Bedarf an Glasgemälden zunächst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch auswärtige Werkstätten decken müssen. Es fehlte die Überlieferung wie anderwärts. Man wird sich bei der Würdigung der speziell nürnbergischen Kunst vor Augen halten müssen, daß hier die künstlerische Nachfrage mehr als in anderen weltlichen Kunststätten



Abb. 348. Passionsszenen,
Glasgemälde in St. Martin in Nürnberg, um 1425
(restauriert van Treek).

über Nacht gekommen ist. Man holte sich die Moderne eben an der Quelle und ging nicht ohne weiteres beim Nachbar betteln. Es ist klar, daß diese nun einmal aufgenommenen Verbindungen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nicht abgerissen sind, obwohl die kaiserliche Hofkunst im nahen Prag gar bald beide Städte, Bamberg und Nürnberg, zum Teil in eine provinzielle künstlerische Abhängigkeit brachte. Merkwürdig genug, daß keiner der Autoren, die bisher über die Nürnberger Malerei geschrieben haben, sich über diesen Stand der Kunst des 14. Jahrhunderts ausgesprochen hat, so daß als deus ex machina noch bis auf den heutigen Tag Gentile da Fabriano aus Umbrien und Pisanello von Oberitalien dienen mußten, um die neue Kunst zu erklären. Dabei lehrt ein einziger Blick auf die Nürnberger Malerei am Anfang des 15. Jahrhunderts, daß da überall Schmalhans Küchenmeister gewesen ist. Die „Pfeffersäcke" an der Pegnitz waren noch nicht gewohnt, für Kunst so hohe Summen zu opfern, wie das die geistlichen Fürsten, der Überlieferung folgend, getan hatten. Wie dürftig und klein sind die Tafelbilder, oft nicht viel größer als Hausaltäre. Es fehlte das Geld zum Reisen. Immerhin ist der Chor der Sebalduskirche mit seiner stolzen, aus den siebziger Jahren vorwiegend stammenden Reihe von Glasgemälden, die die Stifterwappen der hervorragendsten Patrizierfamilien Nürnbergs tragen, in dieser Hinsicht ein kulturgeschichtliches Dokument. Was die rein künstlerische Sache betrifft, so wird man nicht verwundert sein, ein ganz verworrenes Bild von der Kunst dieser Zeit angesichts dieser künstlerisch wie kunsthistorisch durchaus heterogenen Leistungen zu erhalten. Wüßten wir nicht, daß diese Gemälde ausnahmslos im siebten und achten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden sind, wie mancher würde hier sich die künstlerische Entwicklung eines ganzen Jahrhunderts herauskonstruieren. Da werden die Figuren noch nach älterer Weise schematisch in einen nur dürftig angedeuteten Rahmen eingebaut, der dort zum Häuschen und schließlich zur weiten großen Halle wird, die sich nicht immer um die gliedernden Dienste der Fenster kümmern. Bewundert man hier die wohlüberlegte Symmetrie klar überschaubarer Architektur (erstes Fenster des Ostchores), die fast panoramatisch sich entfaltenden Räume (letztes Fenster des Ostchores), so wird man dort durch die jeder Regel spottenden kühnen „malerischen" Anlagen (Tuchersche Fenster) und eine imaginäre Raumweite überrascht. Sucht hier die Farbe sich mit der samtenen Tiefe des blauschattigen Hintergrundes zu verbinden oder benutzt diesen als Folie, um die ganze Glut eines Rot, die Pracht des Gelb erstrahlen zu lassen, so kann sie anderwärts sich nicht genugtun an der Schilderung



Abb. 349. Kreuztragung und Dornenkrönung, Chor von St. Sebald in Nürnberg, um 1380.

eines kühlen, silbrigen freien Tageslichtes, das sich alle Lokalfarben unterordnet (Grundherrsche Fenster). Man würde geneigt sein, das Stromerfenster (erstes, links neben dem Bamberger in der Chormitte) mit seinen Anklängen an die Architekturen der Forchheimer Fresken und analogen Tafelbilder als das älteste zu bezeichnen, würden dem nicht die zwei vordersten an beiden Seiten (nach dem Hauptschiff der Kirche zu) widersprechen, die den sechziger Jahren angehörigen und in den freilich noch langgestreckten Mittelräumen, die zwei Scheibenpaare jeweils zu einem zusammenfassen und so von den kleineren abschließenden an den Seiten sich isolieren, den Geist der Gotik verraten.

An den älteren Werken findet man, mit dem charakteristischen Flachbogen und Horizontalabschluß, die besonders in Bayern und Österreich beliebten dünnsäuligen Häuschen, die sich bald eigensinnig gegen jede Bindung mit den gliedernden Diensten sträuben, bald geduldig mit ihrem feinen Silberglanz sich ordnend in den Dienst des Ganzen stellen (Fürerfenster).

Vom kulturhistorischen Standpunkt aus wird man sagen müssen, daß eine lokale Eigenart nur selten augenfällig hervortritt. Was als solche angesprochen werden könnte, kommt neben den beiden Hauptgruppen einer schwäbischen, in der der Multschersche Realismus schon mit aller Energie sich fühlbar macht (Abb. 349), und den decadenteren Formen der feminineren pragischen Welt nicht auf (Abb. 346). Jedenfalls ist alles was an pragischen, italienischen oder rheinischen Einflüssen in der Kunst Nürnbergs festzustellen ist, im wesentlichen durch die Glasgemälde vermittelt worden. Mit Heinrich Parler von Gmünd, der aus Prag von der Dombauhütte nach Nürnberg kam, sind auch pragische Meister und pragische Erzeugnisse in Masse von der aufkommenden Weltstadt und ihrer organisierten Kunstindustrie nach Nürnberg gekommen. Das zweite sog. Grundherrsche Fenster an der Nordseite des Chores mit seinen acht paßförmigen Kartuschen, dem hellen silbrigen Gesamtkolorit mit dem feinen Violett läßt Königsfeldener Erinnerungen wach werden. Der künstlerische Unterschied wird sich dadurch erklären, daß neben diesen gewandteren fremden Künstlern auch heimische den überlieferten Bestand mit einer oft mißverstandenen „Modernen" verbanden. Am reizvollsten tritt dies jedenfalls in den jüngeren Werken der Chorfenster von St. Martin in Erscheinung, wo freilich das Fremde von einem sehr eigenwilligen heimischen Geiste sehr glücklich verarbeitet wurde (Abb. 348). Nürnberg verfügte um diese Zeit (am Anfang des 15. Jahrhunderts) bereits über eine eigene Glasmalkunst.

Es sind drei große Mittelpunkte, von denen aus das Frankenland mit Glasgemälden versorgt wurde und die künstlerische Befruchtung sich vollzog. Neben den imposanten Leistungen dieser Kunst erscheint alles was an Fresken ebenso wie an Glasgemälden erhalten ist, durchaus Provinzarbeit. Das eine Zentrum dieser Kunst, Prag, hat noch am Ende des 14. wie am Anfang des 15. Jahrhunderts seinen Import nach Franken fortgesetzt; der Name des zweiten Werkstattmittelpunktes läßt sich nur vermutungsweise bestimmen, da hier der schwäbische Grundcharakter mit rheinischen Königsfeldener Anklängen überwiegt. Der von Fischer ausgesprochenen Hypothese entsprechend, ist Nördlingen die zwischen Schwaben und



Abb. 350. Dornenkrönung und Kreuztragung, Münnerstadt, um 1410 (Phot. Riehn u. Tietze).

Franken vermittelnde Kunststadt gewesen. Der Ausgangspunkt der dritten Richtung, die jedenfalls rheinischen (ober- oder mittelrheinischen) Ursprungs ist, kann nicht genau bestimmt werden. Die bedeutendsten Werke dieser verschiedenen Stile sind in den Glasgemälden von Rothenburg und Münnerstadt erhalten.

Zunächst ist das Glasfenster in Rothenburg mit der Darstellung des Gekreuzigten als mystisches Symbol der Sakramentslehre der Kirche zu nennen (Abb. 351). In der Mitte, unter einer hoch aufsteigenden spitzbogigen Apside das Kreuz, um das sich nackt die erlösten Kinder Gottes gruppieren, links das Meßopfer, rechts die Taufe. Auch in dem Bogenfelde kommt der Erlösungsgedanke zum Ausdruck, der ganz im Sinne der Armenbibel auch an den übrigen Teilen der Chorfenster die mystisch-symbolischen Beziehungen der Geschichte des Neuen und Alten Testamentes sichtbar zu machen versucht. Zwar wirkt überall noch die feierliche Architektonik des älteren Stiles nach, die zu klarer, übersichtlicher Gruppierung führt. Aber man hat sich freigemacht von jeder kalligraphischen Stilisierung der Silhouette, von der Bildfläche; man sucht den ganzen Raum zu erfüllen mit dieser fluktuierenden unüberschaubaren, lebendigen Bewegung. In der berückenden Vielgliedrigkeit des Daseins erblickt man den Reiz freier Natürlichkeit, die der eindrucksvollen Wahrhaftigkeit des religiösen Ereignisses dient. Dieser historische Realismus macht sich besonders in der mit dem Regensburger Bilde zu vergleichenden Darstellung der Auferstehung Christi (Abb. 351) geltend, wo die herumlümmelnden Kriegsknechte trotz der malerischen Freiheit ihrer Gruppierung im ganzen doch als geschlossene Masse in der Tiefe verbaut sind. Die alte Architektonik ist fast ganz verloren gegangen. Auch Christus hat alles Divinatorische eingebüßt. Nur die groß durchgezogene Mantelkurve versucht etwas von den übermächtigen Gewalten vergangener Zeiten in der weichen Eleganz ihrer Silhouette festzuhalten. Die Würde, kraft der Gott-Vater als Träger eines höheren Prinzipes erscheinen soll, äußert sich deshalb zumeist in dem Stereotypen einer akademischen Formenwelt, deren nivellierender Charakter so gut zu dem beschaulichen Temperament der Gestalten paßt.

Das Hauptwerk der zweiten Stilrichtung ist das Passionsfenster in Münnerstadt: weiträumige, von der Mitte nach beiden Seiten der Tiefe zu ziehende Architekturgehäuse machen den Einfluß oberrheinisch Königsfeldener Werke fühlbar (Abb. 350). Doch sind diese so entstehenden, mehr panoramatischen Raumbilder nicht wie in Königsfelden die wohlerwogenen Rahmenmotive für die Achitektonik des figuralen Teiles, sondern nur der Tummelplatz für die im malerischen Durcheinander frei sich bewegenden Gestalten. Man studiert die Zufälligkeit der bei der freien Bewegung sich ergebenden anschaulichen Bilder, tut sich darauf etwas zugute, hier einen Kopf unter den Hut verschwinden zu lassen oder dort kühn die Silhouette des Vordermannes über die Gesichtsmitte des Hintermannes durchzuführen; überall sucht die Gruppe unter entsprechender perspektivischer Verkleinerung in die malerische Vielgliedrigkeit des rückwärtigen Raumes sich zu verlieren. Doch fehlt die weltmännische Eleganz pragischer Werke, ihr an einer langen, ununterbrochenen Kunstübung geschulter, klar disponierender Sinn. Halbverstandene archaische Formenreste, die an Regensburger Fenster um 1370 sich finden, paaren sich mit den neuen im Fränkischen üblich gewordenen Gewanddrapierungen, neben diesen tauchen Motive auf, die an die frühe schwäbische Multschersche Stil-

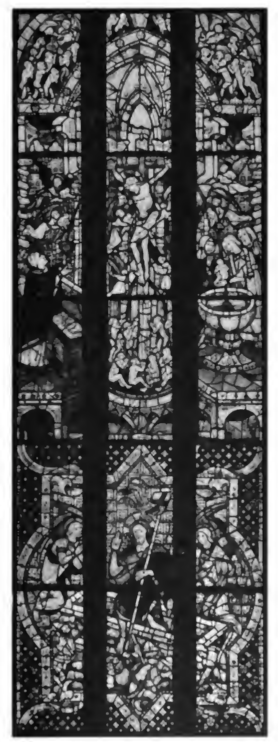


Abb. 351. Kreuzigungsdarstellung mit Taufe und Meßopfer (oben), Auferstehung (unten, nicht angeschlossen), Jakobskirche in Rothenburg, um 1410.

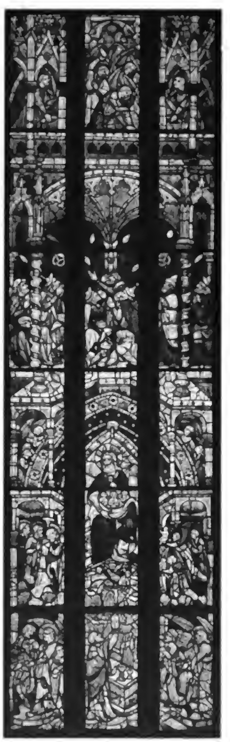


Abb. 352. Mannalese und Meßopfer, Jakobskirche in Rothenburg, um 1410 (restauriert v. Zettler).

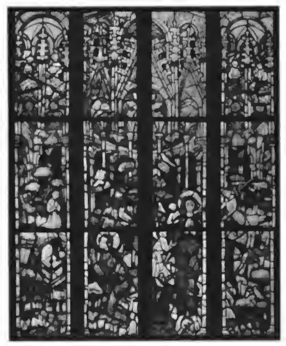


Abb. 353. Maria Ägyptiaca, Glasfenster in Münnerstadt, um 1410.

richtung erinnern. Die Figur Christi vor Pilatus erinnert ganz an die entsprechende Gestalt in dem Glasfenster der Bessererkapelle in Ulm. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß man hier ein am Anfang des 15. Jahrhunderts an der schwäbisch-fränkischen Grenze entstandenes Glasgemälde zu erkennen hat, das den Nördlinger Stilkreis charakterisiert.

Die dritte Stilart wird durch das Fenster mit der Darstellung der Maria Ägyptiaca vertreten, die jene rheinisch-französische Gestaltungsweise weiterbildet, die in den Wandgemälden mit dem Ursulazyklus in der Frauenkirche in einer provinziellen Ablagerung erscheint (Abb. 353). Die stolze Raumgröße, der Reichtum perspektivisch wechselnder Durchblicke hebt diese und ähnliche Werke nicht unbeträchtlich über das hinaus, was in dem vermeintlichen fränkischen Kunstzentrum Nürnberg um diese Zeit auf diesem Gebiete geleistet wurde. —

Die Tafelmalerei zehrt von diesen ihr durch die Glasgemäldewerkstätten von allen Seiten zugetragenen Stilformen umliegender Länder. Auch was hier an pragischen oder „italienischen" Einflüssen zu verspüren ist, ist durch die Glasgemälde fast allein vermittelt worden.

Der Bedarf an Tafelmalereien scheint zum überwiegenden größeren Teil von heimischen Meistern gedeckt worden zu sein. Die Technik ist besonders in Nürnberg am Anfang des 15. Jahrhunderts den pragischen Malereien gegenüber recht primitiv und nur bei einzelnen bedeutenden Persönlichkeiten wie dem Meister des Imhofschen Altars wird die schwierigere Lasurenarbeit im Sinne des Vorbildes noch geübt. Das gilt auch für die älteren Werke aus der Wende des 14. Jahrhunderts in Nürnberg als deren hervorragendste Stücke drei Gemälde unbekannter Meister zu nennen sind, die die natürliche Einleitung für die Nürnberger Malerei in sich bilden. Die Originalität der Leistungen wird auch hier durch den Nachweis der Herkunft seines Stilmaterials in keiner Weise berührt.

Der Zustand der Bilder macht es unmöglich zu entscheiden, ob sie alle von einer Hand sind, ihrem künstlerischen Ursprung wie ihrer geistigen Ausdrucksweise nach gehören sie jedenfalls zusammen. Das ältere dieser Gattung ist die Bestattung Mariens (Abb. 354). Das Stilmaterial entspricht nicht völlig dem der Wenzelbibel. Obwohl die Einwirkung dieses Kreises unverkennbar ist und besonders in der Farbe stark mitgesprochen hat, lassen doch die Köpfe wie auch die Gewandung noch vielfach Formen erkennen, die an den älteren Stil des Meisters des Hohenfurther Passionszyklus erinnern. Die Figuren vermeiden jedoch alles Anspruchsvolle einer bestimmten Stilformel und die Reste des Kalligraphischen vermögen den sachlichen Ernst auch hier nirgends zu trüben, mit dem das Tragen der Bundeslade, wie das Wunder der Heilung beschrieben wird. Petrus und Johannes sind nur die bescheidenen, aber glaubensstarken Diener der durch sie wirkenden göttlichen Macht. Gewiß gewinnen die Figuren nirgends im einzelnen freien Raum, aber doch wird die Bewegungsfreiheit der Gestalten nirgends gehemmt. Die mittelalterliche Symmetrie der Motive hält das Ganze in strenger Ordnung zusammen, indes die sechs so beweglichen Hände schon den ganzen Charakterisierungsreichtum der neuen Zeit sich zu eigen machen. Gehört dies Bild noch in das letzte Jahrzehnt des 14., so die beiden folgenden, stilistisch eng verwandten Bilder frühestens in das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts (Abb. 355 u. 356). Man kann von den beiden Werken sagen, sie vertreten zwei Methoden der künstlerischen Gestaltung. Mit einer fast pedantischen Systematik wird in den Bildern dem Verhältnis des

Gruppenmotives zum Bildraum nachgegangen und weiter die Bildkonstruktion in den Dienst des geistigen Bildmittelpunktes gestellt.

Welche Bedeutung dabei die „Wand"- und welche die Miniaturmalerei als Vorbild für die beiden Tafelmalereien gehabt, ist müßig zu erörtern, da eine solche Klassifizierung des Kunstbestandes nicht die wechselseitige Beeinflussung dieser Kunst„gattungen" berücksichtigen würde.



Abb. 354. Wunder bei der Bestattung Marias im Germanischen Museum, Nürnberg.

Diese von einer idealen Hintergrundswand kastenartig sich nach vorne entwickelnden Architekturen kommen, von französischen Miniaturen übernommen, in den Fresken in Forchheim ebenso vor wie in dem Bilderschmuck der Wenzelbibel. Aber nirgends bildet sich ein so geschlossenes System wie in der Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes heraus (Abb. 356), wo durch den Parallelismus der Gruppen- und Architektursilhouetten eine so lapidare Bildstruktur entsteht, deren Ruhe einen seltsamen Kontrast zu der Eindringlichkeit und Leidenschaft der Gesten der einzelnen Figuren bildet. Es fehlt diesen Werken durchaus an Fähigkeit und Lust, die Situation wie etwa in Prag oder in Westfalen (Meister Bertram) zu dramatischen Wirkungen auszubeuten. Dafür wird die Rede und Gegenrede von Herodes und dem Kriegsknechte zur Disputation zweier Gelehrten, an der der wundervolle Kopf links mit angespanntesten Sinnen teilnimmt. Aber nirgends tritt eine Gestalt vordringlich in Erscheinung. Der nivellierende Zug der Sachlichkeit, wie er auch aus dem Chor von St. Lorenz spricht, läßt es nicht zu, daß eine gefallsüchtige Bildformel sich vor den Geist der Historie drängt und auch der materielle Raum tritt gegenüber den Figuren nicht in Erscheinung. Das ist der Vorzug der „mangelhaften Perspektive". Die Geißelung Christi ist ein nicht minder kühnes Werk in dem freien malerischen Durcheinander dramatisch bewegter Gestalten. Die sanft in sich zusammensinkende Duldergestalt Christi gehört zum Besten, was in der Nürnberger Malerei des 15. Jahrhunderts geschaffen worden ist. Dabei die sichere Art, wie die Gruppen nach dem Hintergrund, wie nach vorne geleitet werden und die Hauptperson als den Mittelpunkt umkreisen, ohne daß der Eifer für die Brutalität des Tuns die welthistorische Größe des Augenblickes übersähe. Mag auch hier die Wenzelbibel mit vorbildlich gewesen sein, die Gestaltungsgrundsätze sind im einzelnen wie im ganzen andere geworden. Man denkt gar nicht an den künstlerischen Reiz einer Gestaltensilhouette, sondern an die übersichtliche prägnante Anordnung der fast bühnenmäßig sicher angeordneten Gruppe. Doch sieht man die Bühne nicht. Das Immaterielle gotischer Raumgestaltung läßt auch hier noch keine „Basis" für die Gruppe zu. Die Kühnheit, mit der die beiden vom Rücken gesehenen Figuren zur Rechten in die Tiefe führen, während links die Gruppe gewissermaßen nach vorne sich öffnet, ist doch ein ganz moderner Zug in der künstlerischen Raumgestaltung, der die empirisch-rationalistische Auffassung auf eigne Weise den Weg bereitet. Dem entspricht auch der zum Teil erstaunlich klare Aufbau der plastisch gerundeten, stark schattigen Köpfe, die überall die Knochenstruktur erkennen lassen. Der Meister dieser Nürnberger Passionsszene vertritt die erste und älteste Phase der Nürnberger Tafelmalerei. Man kann erst jetzt von einer solchen sprechen. Weitere Werke seiner Hand sind nicht nachweisbar. Was für Westfalen Bertram von Minden, bedeutet er für Nürnberg. Er war einer der Hervorragendsten, die hier den Pinsel geführt haben. Gewisse entfernte Analogien zu den Fresken der Moritzkapelle zeigen höchstens, daß dieser Stil nicht eine bloße, durch eine Person vertretene Episode in Nürnberg war. Im übrigen möchte man den Ursprung dieser Kunst mehr am Oberrhein als in Prag suchen[4]). Es ist jedenfalls die junge Generation, die hier zu Worte kommt.

Ein Meister, der die seelische Ausdruckskraft dieser jungen Generation mit der hehren Ruhe



Abb. 355. Stäupung Christi im Germanischen Museum, Nürnberg, um 1410.



Abb. 356. Bethlehemitischer Kindermord im Germanischen Museum, Nürnberg, um 1410.



Abb. 357. Krönung der Maria, Imhofscher Altar, St. Lorenz.

mittelalterlicher Vergangenheit umkleidet, ist der Schöpfer des Imhofschen Altars in der Lorenzkirche (Abb. 357). Sein Name läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit nennen: Berthold Landauer[5]). Das Stilmaterial der böhmischen Malerschule stammt hier bereits trotz der noch teilweise verwandten Lasurtechnik aus zweiter Hand. Desto unmittelbarer wirkt hier die unendlich schlichte und bescheidene Größe dieses Mannes in seinem Meisterwerk. Der Typus der Krönung ist seit dem 13. Jahrhundert geläufig. Er kommt ähnlich auch in Böhmen um diese Zeit vor. Aber dieser gütige Ernst und die altväterliche Bescheidenheit in den Mienen bei einer so ungesuchten Würde und Feierlichkeit wird man nirgendwo wieder finden. Aus den bescheidenen Kurven still herabhängender Gewandung formen sich im Crescendo der Größe ein stolz sich ausbreitender männlicher Körper, dessen fast pathetisch große Linien in so wirksamen Gegensatz zu den ängstlichscheuen Silhouetten treten, die den schmächtigen Leib der Madonna formen. Diese grandiose Ökonomie in den Darstellungsmitteln, durch die mit einem Minimum von Formen ein Maximum an Wirkung erreicht wird! Wie viel von der mittelalterlichen Spiritualistik lebt in dieser, im Grunde allem Übersinnlichen schon fremd gewordenen Welt. Bei aller Körperlichkeit bleiben die einzelnen Glieder doch an den stillen Fluß der zusammenhaltenden Linien gebunden und die dem Oberkörper gegenüber zu kleinen Beinpartien wirken wie die „Tiefe", über der fast majestätisch groß die Körper zur immateriellen Höhe sich entfalten. Auch die Farbe ist nicht eigentlich materielle Lokalfarbe, sondern eine Helligkeitsnuance, die über die einzelnen Silhouetten hinweg der Körperlichkeit noch in gleichem Maße dient wie der Einheit seiner Anschaulichkeit

Vom selben Meister ist nur noch die Eccehomotafel im Germanischen Museum (Abb. 32).

Der hier vertretene Stil hat auffallend lange, fast die ganze erste Hälfte des 15. Jahrhunderts die Malerei in Nürnberg vorwiegend beherrscht. Man kann direkt von einer Art Archaismus sprechen, kein Zeichen für den Reichtum und die Stärke des künstlerischen Lebens



Abb. 358. Tod der Maria, Altargemälde in Münnerstadt, um 1430.

der Stadt. Die kindliche Treuherzigkeit eines so reizvollen Werkes wie die Imhofsche Madonna in St. Lorenz (Abb. 360) wird man mit Vergnügen feststellen und doch sich wundern, daß man in der berufenen Hauptstadt deutscher Kunst mit solcher Sorglosigkeit um die Mitte des Jahrhunderts allen akademischen Regeln zum Trotz nur seinem naiven Ausdrucksbedürfnis nachging. Wie hoch steht an formal eleganter Geschlossenheit die Madonna des Meisters von Wittingau über diesem Bilde, das aber durch den unübertrefflichen Zauber seiner bescheiden stolzen Persönlichkeit wirkt. Darin liegt die Bedeutung der Nürnberger Kunst: Es sind nicht die stolzen Herrenmenschen jener von Prag vertretenen Renaissance, wo der Wert der Persönlichkeit in sich selbst ruht, sondern jene bescheidene Menschheit des Mittelalters, die sich in strenger Selbstzucht nur als Träger höheren Willens sich fühlt. Eine dienende Magd, die das Kind ihres Herrn voll scheuer Ergebenheit darbietet, will diese Frau sein. Das unter Salzburger Einfluß stehende jüngere Bild zeigt, wie man sich auch in Nürnberg pragischer Anschauung näherte (Abb. 359).





Kreuzigung mit Dornenkrönung und Ecce-Homo-Darstellung
sog. Bamberger Altar, München, Nationalmuseum (1429)



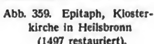


Abb. 359. Epitaph, Klosterkirche in Heilsbronn (1497 restauriert).



Abb. 360. Imhof-Thürler-Epitaph, St. Lorenz, Nürnberg (1449).

Mit dieser Gruppe zum Teil verwandt ist eine andere Reihe von Gemälden, deren stilistischer Ursprungsort möglicherweise Bamberg ist, so daß wir aus diesen Werken den Stil der gleichzeitigen lokal-bambergischen Malerei uns rekonstruieren müssen. Es sind Werke, die schon in dem weicheren, verschwommeneren Kopftypus der Figuren sich merklich von den übrigen, speziell nürnbergischen Werken unterscheiden und am nächsten den nachweislich aus Bamberg stammenden Werken wie dem Münchener Epitaph u. a. stehen, wozu noch kommt, daß das bedeutendste Werk dieses Kreises auch im Nordfränkischen, nämlich in der Pfarrkirche in Münnerstadt, sich befindet. Hier tritt das Renegatentum entschieden mehr zutage, was gleichfalls für das schon charakterisierte Wesen bambergischer Kunst dieser Zeit spricht: die Freude an gefälligen Linien, gefällig geschlossenen Gruppenanordnungen und dann und wann eine rührsame Gebärde, die diesen gutmütigen Ernst schwerbeweglicher Gestalten etwas interessant zu machen versucht. Es fehlen jene scharfen Zäsuren, wie man sie in der nürnbergischen Malerei zu finden gewohnt ist. Ohne wirklich dramatischen Sinn sucht man überall mehr die repräsentative Würde des Andachtsbildes darzubieten, wobei die eingenommenen Posen trotz aller — Nürnberg gegenüber — weltmännischen Gewandtheit, ganz wie in der Bamberger Frauenkirche die Bescheidenheit und Ruhe des Ganzen nicht stört.



Abb. 361. Tod der Maria, Lorenzkirche, Nürnberg.



Abb. 362. Tod der Maria, Lorenzkirche in Nürnberg.

Die Kindlichkeit des Nürnberger Bildes gleichen Gegenstandes (Abb. 361) ist daneben nicht Unbeholfenheit. Der intimere Reiz des Bildes liegt nicht zum wenigsten in dem engeren Zusammenschluß aller Teile. Sie konzentrieren sich mehr auf die Hauptperson, während das Münnerstädter Bild mit einem Publikum rechnet. Pult, Bett und Figurengruppe folgen so reizvoll als eine geschlossene Masse der hinsinkenden Hauptperson. Der Gedanke geht auch in dem jüngeren Bilde nicht verloren, obwohl das Betpult seine formale Sonderexistenz ebenso wie die einzelnen Gestalten recht nachdrücklich gegenüber der Umgebung wahrt (Abb. 362). Diese mehr rationalistische Auffassung des Raumbildes setzt sich übrigens ohne Kenntnis der perspektivischen Methoden selbständig durch. Auch hier steht dem Gewinn an neuen Darstellungsmethoden der Verlust einheitlicher Gestaltung gegenüber. Deshalb ist hier die tief in den Hintergrund gerückte und daher verkleinerte Gott-Vaterfigur oben in dem älteren Bilde so sehr viel besser in die Bildform eingefügt (Abb. 361).

Wie lange diese Stilformen sich gehalten haben, trotzdem längst ein neuer Geist in die fränkische Kunst von den Niederlanden durch Thüringen und Westfalen hier eingezogen war, läßt der Wolfgangsaltar im Schlesischen Museum erkennen (Abb. 363), der um die Mitte des Jahrhunderts von einem Angehörigen der Imhoffamilie gestiftet wurde. Die Jüngerschar unten ist ganz ähnlich wie beim Münnerstädter Altar angeordnet. Nur hat die aufgelockerte Gruppe die Architektonik des älteren Bildes verloren, auch die steifen Sarkophagsilhouetten verzichten ganz auf den Zusammenhang mit der Umgebung. Aber die transzendentale Orientierung der älteren Zeit, die von dem „neutralen" Bildmittelpunkt durch die Hauptperson (Maria) und von hier aus die Vorstellung der „Tiefe" nach vorne zu gewinnt, bleibt doch noch gewahrt. Der ganze obere Teil ist dagegen nach der Art des Liesborner Meisters in der herben Silhouettierung und beredten Vielgliedrigkeit der Gewandung ein Kind der neuen Zeit, das nicht den Versuch macht, sich der unten vertretenen älteren Formanschauung irgendwie anzupassen. Daß dieser Gegensatz nicht besonders sich fühlbar macht, liegt an der Gleichartigkeit der Temperamentsäußerungen, einem überall sich aussprechenden schlichten Formenniveau, dem wohlüberlegten Zusammenführen aller Silhouetten zu einem nicht ungefälligen Bildganzen. Die Gruppierung der Engel ist besonders bezeichnend für diese Erhaltung mittelalterlicher Formendisziplin in dem Stilmaterial einer neuen Zeit.



Abb. 363. Himmelfahrt der Maria, um 1459, Schlesisches Museum, Breslau.

Dieser Stilrichtung, in der der niederländisch-französische Einfluß noch schüchtern seinen Einzug in die von der älteren Anschauungsweise beherrschte künstlerische Welt hält, gehört an: Der Deocarusaltar[6]), das Epitaph des Gerhaus Ferin und das Nonnenepitaph im Münchener Nationalmuseum, der Nothelferaltar in der Jakobskirche in Nürnberg u. a. Das bedeutendste Werk fränkischer Kunst dieses Kreises ist der große sogenannte Bamberger Altar im Nationalmuseum in München[7]).

Der Altar ist nicht von einer Hand. Es ist möglich, daß die Flügel ein Prager oder zum mindesten ein in Prag ausgebildeter Meister gemalt hat. Auch das großartige Mittelbild läßt sogar bis auf die beim Meister von Wittingau üblichen, scharf geschnittenen weiblichen Profile mit der Hakennase stark böhmische Einwirkungen erkennen. Es sind ganz neue Dinge, denen man hier gegenübersteht, im Hinblick auf den Meister der Nürnberger Passionsszenen und der Glasgemälde nicht unvermittelt. Aber fast alle heimliche Mühsal ist verschwunden, die neue Welt hat ihre neue Sprache gefunden. Was für Florenz die Brancaccikapelle, Masaccios großes Werk bedeutet, was für das 17. Jahrhundert Rembrandts Nachtwache gewesen ist, gibt dieses Werk der fränkischen Malerei. Unter dem Eindruck dieser uns unbekannt gebliebenen Persönlichkeit steht noch nahezu ein Menschenalter die Kunst des Landes. Thode hat das Werk in seiner ersten Entdeckerfreude mit dem Kreise jenes zweiten Nürnbergers Stiles und seinem Hauptmeister Berthold Landauer in Verbindung bringen wollen (Abb. 357). Doch ist es nicht nur ein anderer Stil, sondern auch ein anderes Temperament, das uns hier entgegentritt. Das Lyrisch-Kontemplative ist nur mehr der leise mitschwingende Unterton, der aus dem selbstsicheren freiheitlichen Gebahren dieser Gestalten noch vernehmbar ist. Die




Abb. 364. Sogenannter Deichslerscher Altar, vor 1419, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

repräsentative Würde liegt weniger in der Bildidee als in diesen stolzen, so lebenswahren Persönlichkeiten, dem Reichtum ihrer geistigen Charakteristik. Sie ist freilich von besonderer Art. Nicht der laute Effekt dramatischer Bewegung, sondern die natürliche Freiheit eines unbedachten und unbewachten Augenblicks wird gesucht. Diese Menschheit ist in zwei Lager gespaltet: die trauernden Freunde, die, sich selbstvergessend, ganz aufgehen in der Macht des Augenblickes, und ein kritisches Volk des Alltages, das mit nüchtern sachlichem Auge prüfend das Geschehene betrachtet und sich weder um den Beschauer kümmert, noch im „Rollen der Begebenheit" sich verliert. So breitspurig fest wie die beiden Figuren vorne rechts hat man bis dahin die Zuschauer bei einer Kreuzigung nicht auftreten sehen. Es liegt etwas Herausforderndes in diesem Stehen, wie wenn Unberufene in einen geheiligten Bezirk treten, brutal und unbekümmert wie Leute, die fremd vor einer fremden Welt stehen. Was bei dem Meister der Nürnberger Passionsszenen auffiel, macht sich hier noch nachdrücklicher geltend: ein sozialistischer, nivellierender Zug, der dem Einzelnen kein Vorrecht im Ganzen gönnt. Vielleicht ist wirklich bis auf Rembrandt eine Volks**menge** nie so schlicht, so lebenwahr und doch monumental dargestellt worden wie hier. Die Gruppenbildung ist nicht mehr durch übersinnliche Ideen bestimmt, sondern in dem Gedanken an den freien geschlossenen Raum, der um seiner selbst willen in dem das Kreuz umgebenden Oval dargestellt wird. Schon im starken Breitformat des Bildes drückt sich diese ganze Erdenschwere aus, die von den himmelweisenden Vertikalen der Gotik ablenkt. Der Christus ist

ebenso wie alle übrigen Gestalten frei von allem Gezierten, ein Körper, der aus den übrigen in milder Schönheit herauswächst, wie ein Symbol des neuen Lebensgedankens, und in seiner verschleierten Riesenhaftigkeit mit den weit ausgreifenden Kreuzesarmen lebt etwas von dem Finale der Neunten Symphonie. Man bekommt zu fühlen wie dies Horizontalmotiv aus der Architektonik des breitgelagerten Gruppenblockes herauswächst, messerscharf in seinen Umrissen, feierlich unverrückbar wie das starre Gesetz selbst, das über dem Schwankenden und Ungewissen sich formt. Es ist kein bloßes bühnenmäßig wirksames Gestaltungsideal, das in dem Bildaufbau verwirklicht wird. Das Motiv der dunkel vom hellen Himmel sich abhebenden Lanzen hat da eine besondere Bedeutung: Das Stimmengemurmel, das Hin und Her einer wachsenden Aufregung erhält in ihnen zugleich mit der nach links zunehmenden Auflockerung der Gruppe bildhafte Gestalt (vgl. Taf. XIV). Der Sturz der schönen Heiligen zum Kreuze hin hat fast etwas Befreiendes in dieser peinlichen Stille und Spannung, die vom Kreuze aus alles Lebendige umfaßt. Wie die ältere mittelalterliche Kreuzigungsform vom Stifte Klosterneuburg (Abb. 164) sich mit dem lebendigeren jüngeren vom Hasenburgischen Meßbuch (Taf. XIV) verbindet, so ist es auch der mittelalterliche Geist, der in der neuen Welt lebendig bleibt. Der niederländisch-nordfranzösische Einfluß, der in den reichen goldgestickten Gewändern, der rationalistischen Auffassung gegenständlicher Einzelheiten sich äußert, vermag der überlieferten monumentalen Einheitlichkeit der Gestaltung nirgends zu schaden.



Abb. 365. Imhof-Rothflasch-Epitaph in St Sebald, gegen 1430.

Man kann den pragischen Stilkreis nennen, aus dem dieser Meister und die vorher genannte Gruppe von Künstlern hervorgegangen ist. Es ist teils Theoderich von Prag und seine Schule, wie teils der Meister von Wittingau (Taf. XII), die hier besonders auch in den Flügelbildern mit ihrer derberen Realistik eingewirkt haben. Um so mehr gewinnt die Feststellung an Interesse, daß auch die Schule des Meisters des Gnadenbildes von Hohenfurth (Abb. 156) in dem Schöpfer des sog. Deichslerschen Altarbildes einen Nachfolger hier gefunden hat. Die Freude an der Zierlichkeit und dem spielerischen Formenreichtum der herabhängenden Gewandung, der einschmeichelnden, heute durch Restauration recht verwässerten Eleganz ihrer kurvenreichen Formen verrät einen künstlerischen Charakter, der nicht unbeeinflußt von dem selbstgefälligen Wesen höfischen Lebens geblieben ist und in die Bescheidenheit und Stille fränkischen Wesens einen Zug von Sentimentalität und koketter Pose bringt. Das gelangt auch in dem Pathos hochstrebender Räumlichkeit im Anschluß an die rheinische klassische Gotik zum Ausdruck. Ein ebenso charakteristisches Beispiel für das Fortleben dieses Stilkreises: das Imhof-Rothflasch-Epitaph in St. Sebald (Abb. 365). Die Gestalt der hl. Katharina ist aufs engste den Rahmenfiguren des Gnadenbildes des Meisters von Hohenfurth verwandt. Beide Werke sind wahrscheinlich schon im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden.

Mit dem Beginn der dreißiger Jahre beginnt nun der nordfranzösisch-niederländische neue Stil seine Einwirkungen geltend zu machen, die je nach der Herkunft verschiedene



Abb. 366. Schutzmantelbild in der Klosterkirche von Heilsbronn, um 1430.

Gestalt annehmen. Er bestimmt von da an dauernd das ganze Jahrhundert hindurch den Charakter der fränkischen Malerei. Auch hier vermag die Herkunft der neuen Stilmaterialien Fingerzeige für die lokale Ordnung des Gemäldebestandes zu geben, die Meister des bambergischen Stilkreises nehmen niederländisches Formenmaterial durch Westfalen herauf. Die Figur beginnt ihres stofflichen Daseins alleine wegen vor allem Interesse zu bekommen. Man sucht nicht die Geistigkeit der Bewegung, sondern das bewegte Sein, das Sinnliche um der Sinnlichkeit willen. Die Gebärde tritt zurück gegenüber dem stofflichen Reichtum. Aber das niederländische war doch auch hier nur ein Mantel für das deutsche Gefühl.

Werke wie des zweifellos nürnbergischen Meisters der Himmelskönigin von Heilsbronn (Abb. 366) wirken so stark, weil sie sich in der Gestaltung ganz auf die einzelne Figur beschränken. Man darf diese Maria nicht neben die heilige Barbara des Pählaltars im Nationalmuseum halten (Taf. XVIII). Die Zerrissenheit und Härte der äußeren Silhouette fällt gegenüber dem großen Wohllaut weich fließender Kurven doppelt auf. Aber was die Form entbehrt, besitzt, möchte man sagen, die Gestalt. Aus der Tempelstille mittelalterlicher Andacht drängt der Stolz freier Willensentschließung in der freien Gebärde der Persönlichkeit hervor. Der Unterschied in dem Tun der beiden Hände, ihre „sprechende“ Individualität wirkt mehr als



Abb. 367. Epitaph mit Christus als Schmerzensmann, mit Heinrich II., Kunigunde und St. Laurentius, um 1430.

die glatte Eleganz einer gefälligen formalen Einheit. Daher wird auch in dem krausen Gefältel des Mantels der Stoff so schwer, so stofflich und unterscheidet sich als Tuch von dem Untergewande. Auch Hände und Gesicht verraten das Modellstudium und die Freude an der Erkenntnis der unmittelbaren Wirklichkeit. Und dennoch würden diese Werke nicht eigentlich als Eideshelfer für den modernen Realismus namhaft zu machen sein. In der fast versteckten Symmetrie ihres frontalen Aufbaues lebt eine Architektonik und Formendisziplin, die hoch über allem Durchschnitt steht. Man kann die kleinen Gestalten mit den prächtigen Charakterköpfen unten gar nicht missen. Die Formen der Hauptfigur wachsen zur Kirchturmshöhe in idealhafter Riesengestalt empor mit der Feierlichkeit und Stille eines Gestirns, das über dem Horizont in keuscher Pracht seine Bahn verfolgt. Etwas von diesem Geiste steckt neben der formalen Verwandtschaft auch in dem Schmerzensmann (Abb. 367), schon ikonographisch interessant: Ein voll erblühter Körper, der bei aller überraschenden Realistik doch die heimliche Freude an antiker Schönheit verrät, und die drei Riesengestalten in der peinlichen Enge daneben mit den liebesuchenden, milden und doch starken Augen voll tief innerlicher Menschlichkeit. Diese Menschheit sucht den Menschen in Gott. Die Figuren bewegen sich und doch fällt die Bewegung nicht auf, sie stehen und doch ist alles in fortwährendem stillem Flusse. Was die Freude an sinnlichem Prunk, an gestickten Gewändern und goldenem Geschmeide über die Körper ausbreitete, wirkt im Grunde genommen doch nur wie eine schwere Last, die diese Menschen über dem bedrückten Herzen tragen. Die Sinneslust der neuen Zeit hat diese schwerblütige, tiefernste Welt in ihren Grundfesten nicht erschüttern können.



Abb. 368. Kreuzigungsaltar in der Johanniskirche, Nürnberg, um 1430.

Der Stilkreis des Meisters von Flémalle und der nordfranzösischen Kunst macht in diesen Werken seine bestimmenden Einwirkungen fühlbar. Nur ist das Heimische so sehr viel stärker als das Fremde. Über den Weg, den diese Stilrichtung nach Nürnberg genommen hat, gibt ein sehr interessantes Passionsaltärchen in St. Johannis in Nürnberg genaueren Aufschluß (Abb. 368). Die Architekturen entsprechen in den Hauptsachen ganz französischen Tafelbildern vom Jahre 1410 mit ihren dünnen Säulen, Flachbogen und Kuppeln[8]). Während die niederstürzende Madonna sich in der graziös-effektvollen Pose — im rheinisch-kölnischen Stile — gibt, erkennt man oben die schweren antikisierenden Leiber des Meisters des Epitaphs (Abb. 367) wieder. Ähnliches gilt auch für das Imhof-Volkamer-Epitaph (Abb. 369), wo in den vielfachen Brechungen und Winkeln des idyllischen Innenraumes und der reizvollen Küchenszene im Hintergrunde die wohl durch den Oberrhein vermittelten und auch bei Lukas Moser fühlbaren Einflüsse französischer Miniaturen (Stundenbuch des Duc de Berry) leicht erkennbar sind. Die Einstellung der Tiefenkonturen auf das Motiv der Hauptfigur, die übersichtliche schlichte Zusammenfügung der Raummotive läßt auch hier den Nürnberger erkennen. In den Engeln um das Christkind mehr als eine Vorstufe zu Dürers „Genre"-darstellungen.

Aus diesem Stilkreis, wenn auch vielleicht einer anderen Wurzel, ist die Kunst des Meisters des Tucherschen Altars entstanden, eines der größten Geister innerhalb der nürnbergischen und deutschen Kunst (Abb. 370—373). Es wäre möglich, schon der Technik wegen, daß zum Teil über Salzburg dieser Einschlag französischer Kunst seinen Weg genommen hat. Jedenfalls machen sich von da ab überhaupt Salzburger Einwirkungen auf die Nürnberger Malerei geltend. Über die Datierung des Altars ist man im



Abb. 369. Anbetung des Kindes, Imhof-Volkhamer-Epitaph, St. Sebald in Nürnberg, um 1430.

Unklaren. Doch wird die Zeit gegen 1440 ungefähr dem Datum der Entstehung sich nähern. Wenn irgendwo an die Glaubensstärke und Glaubensinnigkeit der Nation, die Luther, Dürer und Kant hervorgebracht hat, erinnert werden muß, so ist es hier[9]):

Kurzbeinige, schwerbewegliche Gestalten mit dem gediegenen, nüchternen Ernst ihres Tuns, aus dem alle sentimentale Andacht einem schlichten, sittlichen Selbstbewußtsein hat weichen müssen. Was an sanfter Eleganz der Formen von Prag her geblieben ist, verliert die phraseologischen Flüchtigkeiten zugunsten einer anspruchslosen Sachlichkeit, die den ganz frei und natürlich bewegten Körper und den kleinen, kastenartigen Schauplatz seiner Tätigkeit beschreibt. Ein zwergenhaftes Geschlecht, dessen Gutmütigkeit frei ist von der Koketterie mit der Harmlosigkeit und der sittlichen Makellosigkeit nicht bewußt, stolz als Ehrenschild die eigene Persönlichkeit stellt. Aber in dieser Sachlichkeit eines so kühl sich aussprechenden historischen Realismus lag eben die Möglichkeit einer neuen und tiefen Durchdringung



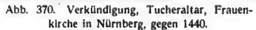


Abb. 370. Verkündigung, Tucheraltar, Frauenkirche in Nürnberg, gegen 1440.



Abb. 371. Kreuzigung, Tucheraltar, Frauenkirche in Nürnberg, gegen 1440.

des religiös-historischen Stoffes, die Möglichkeit einer neuen starken geistigen Befruchtung, die von dem Stoffe ausgehend, Geist der Form verlieh. Dieser Geist war reformatorisch für Religion und Kunst.

In dieser verhaltenen inneren Kraft, dem düster seherischen Ernst, dem jeder Fanatismus des geistigen Gewaltmenschen ferne ist, der bescheidenen Hingabe an die Idee durch eine sich selbst verleugnende Willenskraft, dem philosophischen Tiefsinn mit einer stillen Menschenfreundlichkeit charakterisiert sich ein Künstler, wie er nur selten einer Nation beschieden ist.

Das Moderne dieses Altars liegt nicht in der rücksichtslosen Verwirklichung neuer Ideen, sondern in der Bereicherung, Vereinfachung und Vertiefung des Alten durch das Neue. Ein Stück urchristlich-harter Glaubensmacht verklärt etwas wie milde Nächstenliebe und in den Charakterköpfen dieser hart-



Abb. 372. Paulus und Antonius, Tucheraltar, Frauenkirche, Nürnberg (nach Gebhardt, Anf. d. Nürnb. Tafelmalerei).



Abb. 373. Himmelfahrt Mariä, Tucheraltar, Frauenkirche, Nürnberg (nach Gebhardt, Anf. d. Nürnb. Tafelmalerei).

knochigen schwerblütigen Alltagsmenschen gewinnt das Heroische seine gewitterige Gestalt. Der Ausdruck ist alles.

In der Verkündigung sind die Flügel nicht nach ihrer räumlichen Existenz hin geschildert (Abb. 370). Es kam vielmehr darauf an, sie in den Dienst der Gebärde zu stellen. Der vordere Flügel wächst mit dem Gesichtsprofil und den Händen zu einer auch in Kopf und Händen der Madonna sich wiederholenden Schräge zusammen, indes der andere mit den Fingern scharf himmelwärts weist und doch nicht vergißt, die Kurve des Tuches mitzuzeichnen, durch die die Gebärde des erschreckten Auffahrens in der Madonna erst eine bildmäßige, klare, starke und doch so stillwirkende Ausdruckskraft erhält. In der Kreuzigung drängt mit den beiden kontraponierenden Gestalten alles nach oben, desto tiefer versinkt mit dem sich neigenden Haupte der Körper in die gespaltene Gruppe hinein, ohne doch die dramatische, in jeder Linie

zum Ausdruck gelangende Spannung zu verlieren (Abb. 371). Die schlichte Symmetrie gibt den beiden Gestalten des Paulus und Petrus etwas von jener heiligen Notwendigkeit im Denken und Tun, die jenseits des subjektiven Wollens in die Ruhe des Ewigen sich verliert (Abb. 372). Der Goldhintergrund in seiner derbkräftigen ornamentalen Musterung inszeniert die starke Lebendigkeit immaterieller Weite.

Auch in der Auferstehung Christi rollt die Gestalt sich förmlich aus dem Gruppenmotiv darunter heraus und der erhobenen Hand sekundiert der emporflatternde Mantel rechts. Am stärksten dient die Architektonik der Bildsilhouetten der Ausdrucksgebärde in der Himmelfahrt (Abb. 373). Über die künstlerische Herkunft des allgemeinen Stilmaterials kann kein Zweifel sein. Diese starkharzige, porzellanartige Glätte und durchsichtigen, stark gesättigten Farben mit ihren zarten farbigen Schatten haben ihre Vorgänger im Pähler Altar und sind wie dieser alemannischen Ursprunges. Es läßt sich aber auch die Persönlichkeit noch näher benennen, von dem dies besondere, den dreißiger Jahren angehörende Stilmaterial

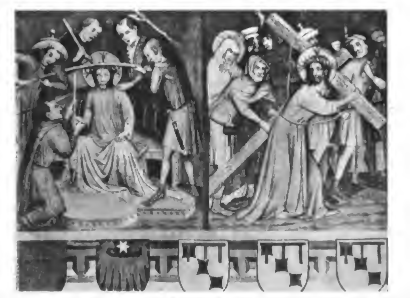
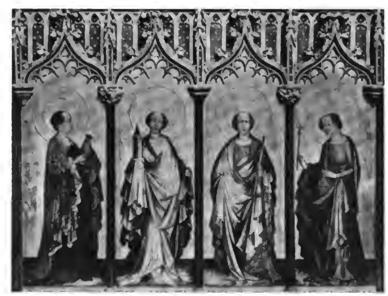


Abb. 374. Meister Berthold von Nördlingen. Außenseite des Altars aus Bornhofen. Bonn, Provinzialmuseum (nach Back, Die mittelrheinische Kunst).

stammt. Es ist der Kreis der Witzschen oberrheinischen Kunst, durch den von Konstanz her die technischen, in der nordfranzösisch-burgundischen Schule wohl aufgekommenen Neuerungen hierher überliefert worden sind. Die Beziehungen zwischen beiden Künstlern sind so eng, daß man an eine gleichartige künstlerische Abkunft denken möchte. Freilich macht sich allgemein wie in Salzburg dieser oberrheinische Einfluß sowohl in der Tafel- wie auch in der Miniaturmalerei aufs nachdrücklichste geltend. Auch hält sich der Meister des Tucherschen Altars völlig frei von dem rationalistischen Denken des Konstanzer Malers und wahrt seinen Bildern den transzendentalen Charakter fränkischer Kunst. Deshalb kann auch die ikonographisch interessante Beschneidung Christi nicht in einen direkten Zusammenhang mit dem Tuchermeister gebracht werden[10]). Steht auch die fränkische Herkunft des Bildes hinsichtlich des Materials des Denkens außer Zweifel, so scheidet doch die Zerrissenheit der Silhouetten und die zum Teil grobe stoffliche Realistik das Bild prinzipiell von der künstlerischen Denkart des Meisters. Am ehesten hat der Meister des Kreuzigungsaltärchens in der Johanniskirche als Schöpfer der Komposition zu gelten. Als Schulbild ist auch der Hallersche Altar in St. Sebald zu nennen[11]).

Was wir von Eichstätts Tafelmalerei dieser Zeit wissen, beschränkt sich auf die Kreuzigungsdarstellung des Hohen-Rechbergschen Epitaphes. Für die lokale Würzburger Malerschule dieser Zeit fehlt fast alles künstlerische Material[12]).

Auch die ehemals bedeutsame Schule von Nördlingen läßt sich nur an der Hand weniger Werke rekonstruieren. Den Stil Nördlinger Glasmalereien lassen wohl die schon besprochenen Chorfenster in Rothenburg (Abb. 351 u. 352) und die älteren Fenster in Münnerstadt (Abb. 350) erkennen. Ein conrad dictus Fugelin pictor wird bereits 1386 genannt, daneben Heinz gen. Schüttenhelm 1400—1432, eine Glasmalerfamilie Deckinger und viele andere[13]). In Nördlingen selbst ist nichts mehr vorhanden. Daher gewinnen Gemälde des Altars aus Kloster Seligenstadt vom Meister Berthold, der in Nördlingen von 1406—1430 wiederholt genannt wird, besonderes Interesse[14]). Seine Kunst gehört dem Grenzgebiet — auch geistig — zwischen Fränkischem und Oberschwäbischem an. Sie hat von beiden viel empfangen, vom letzteren jedenfalls mehr als vom ersteren (siehe auch Abb. 100a—100n, S. 96).



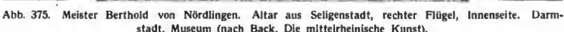


Abb. 375. Meister Berthold von Nördlingen. Altar aus Seligenstadt, rechter Flügel, Innenseite. Darmstadt, Museum (nach Back, Die mittelrheinische Kunst).

Der verschlossene Ernst mit jenem leicht lyrischen Einschlag findet sich vielfach in den von der fränkischen Kunst her geläufigen Typen, aber alles ist gemessener, berechneter, zeigt einen stark rationalistischen Einschlag in der Gebärde wie im Bildaufbau. Der Akademismus der oberrheinisch-alemannischen Kunst wird fühlbar. Man braucht nur die Dornenkrönung (Abb. 374) mit dem entsprechenden Werk des Bamberger Altars (Taf. XXII) zu vergleichen: die Mimik, der dramatische Gedanke der Figurenszenerie wird zurückgedrängt gegenüber dem wohlausgeglichenen Gruppenmotiv, das im eleganten Bogen über dem Mittelteil des Ganzen sich wölbt und sein Analogon in den Rundmotiven der Thronarchitektur findet. Der Stab über dem Haupte Christi wird ihr ganz streng angepaßt. Auch in der Kreuztragung sind alle Silhouettenmotive in einer logischen Folge mit einer fast verwunderlichen Pedanterie aneinandergereiht und zu einer angenehm geschlossenen Bildform gebracht. Der transzendentale Standpunkt des Franken ist hier verlassen. Die Bildformen dienen nicht der Gebärde, sondern die Gebärde muß sich als Motiv der idealen Einheitlichkeit des Bildes unterordnen. Auch in den großen Heiligenfiguren der Vorderseite kommt dasselbe Denken zum Ausdruck (Abb. 375). Das Stilmaterial ist durch den Oberrhein vermitteltes französisches Schulgut (siehe S. 96): Monumentale Gestalten in repräsentativer Würde, aber erdenschwer, wobei die erdrückende Fülle der reichen, aber in ihren formalen Beziehungen sehr durchdachten Gewandmotive, bereits mit sachlichem Ernst dem rein körperlichen Spiel der Glieder nachgeht, soweit dies der ererbte Wust der Gestaltungsphraseologie eben zuläßt. Deshalb kommt der ornamentale Reiz der Silhouetten eigentlich nur wenig mehr zu Worte, denn die sinnliche Fülle empirisch-gegenständlicher Wirklichkeit, die Gewandung als Stoff fängt den Künstler

vorwiegend zu interessieren an. Dabei weiß der ganz anspruchslose, der fränkischen Bildertechnik analoge trockene Temperaauftrag einen erstaunlichen Nuancenreichtum zu entfalten, der freilich ebenso wie die Ausdrucksgebärde selbst keinerlei emotionelle Kraft besitzt (vgl. die zweite heilige Barbara der Abbildung 375 mit Taf. XVIII).

Über die Bedeutung dieser Nördlinger Schule für Nürnberg ist heute Sicheres nicht mehr zu sagen. Unter Einwirkungen der Nördlinger Schule scheinen vor allem die Fresken in der Heiliggeistkirche zu stehen, dem Meister Berthold gegenüber durchaus von provinziellem Charakter. Das Fenster an der Stirnwand des Mittelschiffes der Frauenkirche könnte Nördlinger Ursprungs sein. Auch die vier Passionsdarstellungen in St. Lorenz sind der Art des Denkens des Nördlinger Meisters verwandt, ohne daß man von einer Analogie im Stilmaterial sprechen könnte. Die nächste Verwandtschaft ebenfalls mehr der Art des Denkens als den Formen nach haben die Fenster im Chor von Ulm. Doch wer will wissen, wo der gebende und wo der nehmende Teil von beiden zu suchen ist. Daß der mittelrheinische Schulkreis mit diesem fränkisch-schwäbischen Schulkreis zusammenhängt, ist nicht zu verwundern. Deshalb lassen sich auch Meister Bertholds Werke ganz zwanglos an den Ortenberger Altar angliedern[14], sofern man gewisse charakteristische Typen und Formen, nicht das hier ganz anders geartete Denken im Auge hat.



Abb. 377. Initial aus der lat. Bibel Ms. Bibl. 9/1 (A. I. 2) Fol. 1v, Kgl. Bibliothek Bamberg.



Abb. 376. Initial aus der Bibel Ms. Bibl. 9/1 (A. I. 2) Fol. 74v, Kgl. Bibliothek Bamberg.

Die Miniaturmalerei konnte natürlich im Nürnbergischen zu keiner besonderen Blüte bei der geringen Anzahl der nur bescheiden dotierten Klöster kommen. Die kirchlichen Mittelpunkte, voran Bamberg, haben dabei sicherlich eine viel größere Rolle gespielt, Bamberg vielleicht die größte.

Das schönste Exemplar dieser ganzen Gruppe von archaisierenden Bilderhandschriften befindet sich auch heute noch in Bamberg (Abb. 376 u. 377). In Demi-Partiefärbung heben sich die Buchstaben von dem ornamentierten Grunde, wobei die krause Formenphantasie altgermanischer Ornamentik sich mit den grotesken französischen Drolerien verbindet. Die Miniaturen sind ein Mittelding zwischen kalligraphischem Schnörkel und bildlicher Darstellung. Die alten Randverschlingungen werden zum isolierten, vielleicht mystisch-symbolischen Ornament, indes die derbe ungelenke Hand mit erstaunlicher Ausdruckskraft den phantastischen Einfällen folgt. Der Künstler ist eine robustsinnliche Natur gewesen, der sich im Selbstporträt nicht scheut, mit der derbsten Zote die Nachwelt zu gaudieren, die erste satirisch-sittenbildliche Darstellung der neuen Zeit.



Abb. 3. Job und sein Weib. Bl. 82.



Abb. 6. Johannes der Evangelist.

ḟen 1410.



Abb. 378. Jüngstes Gericht aus d. Spitalbuch Jüngst. Gericht u. Barmherzigkeitswerk,. St. Bibl. cod. man. fol. N. 3, Stadtbibliothek Nürnberg, um 1400.

Die Technik entspricht der kolorierten Federzeichnung, wobei die Rötelfarbe im Ornamentstrich überwiegt.

Eine verwandte, minder wertvolle Handschrift ist die Bibel des Fraters Henricus im Städtischen Archiv zu Nürnberg. Als älteres Beispiel vom Jahre 1331 ist der große jüdische Machsor (Cent. IV, 100) zu nennen.

Die wichtigste und schönste fränkische Handschrift vom Anfang des 15. Jahrhunderts ist eine bisher unbekannt gebliebene Bibel mit farbenprächtigen Miniaturen in sorgfältigster Temperatechnik (Taf. XXIII). Die durch stärkeren Zusatz von Weiß vielfach etwas schweren gedämpfteren Farbtöne geben allein schon neben den Formen und Typen der Handschrift ein durchaus originales Gepräge. Auch das schwere Geschränge der Falten erinnert zum Teil ganz an die Hauptwerke fränkisch-nürnbergischer Plastik der Zeit (vgl. Pinder, Deutsche Plastik, S. 8). Manche Figurentypen, wie etwa die Engel in Figur 1, Tafel XXIII, gemahnen an die Mettener Handschrift. Wie diese besonderen, so stammen auch die allgemeinen stilistischen Grundlagen zweifellos aus dem Schwäbischen bezw. der oberrheinischen Gegend. Ein Vergleich mit der in Karlsruhe befindlichen oberrheinischen Handschrift, Tafel XXIII, mag das am besten zu zeigen. Doch auch die lokale Note bleibt unverkennbar, besonders der hieratische Zug in den monumentaleren, schwerfälligeren Gestalten ist auffallend; nur gelegentlich bekommt man noch Rudimente der koketteren Eleganz der schlankeren Vorbilder zu sehen, aus denen auch die böhmischen Miniaturisten zum Teil geschöpft haben. In der Nürnberger Bibel ist alles gewissenhafter, strenger, vorsichtiger die Teile ineinander verbaut.

Ob Nürnberg oder Bamberg der Ursprungsort dieses Kodex ist, läßt sich zurzeit nicht angeben. Die dürftige mimische Skala spricht mehr für die Bamberger, wenn nicht Nördlinger Herkunft.

Den Einfluß der böhmisch-wenzelschen Kunstepoche illustriert eine Folge voneinander abhängiger, zum Teil recht minderwertiger Spitalbücher mit Darstellungen der Barmherzigkeitswerke (Abb. 378)[15]. Schwere kreidige Farben umsäumen kalligraphische Silhouetten, wobei die künstlerische Sprache der Vorbilder nur eben notdürftig geradebrecht wird.



Abb. 379. Hl. Georg, fränkisch, um 1430, Germ. Mus., Nürnberg.



Abb. 380. Christus in Gethsemane, nordfränkisches Tafelbild im Museum in Bamberg, gegen 1400.



Abb. 380a. Johannes auf Pathmos, fränkische Miniatur, um 1430, Germanisches Museum in Nürnberg.

Ein sehr viel wichtigeres Werk enthält dagegen die Handzeichnungssammlungen des Germanischen Museums, weil hier die fränkische Komposition (vor allem die fränkische Landschaft) anscheinend unter direktem Einfluß französisch-burgundischer Vorlagen entstanden ist (Abb. 380a). Ungeachtet dieses Epigonentums zeichnet die Landschaft eine auch von dem düsteren Farbencharakter unterstützte stimmungsvolle Weite aus, wobei die Hauptsilhouetten trotz des perspektivischen Ungeschicks recht glücklich die Aktion des Figürlichen unterstützen. Dieses französisierende Renegatentum, das ja auch in analoger Weise auf dem Gebiete der Tafelmalerei schon seit dem 14. Jahrhundert eine Rolle spielt (Abb. 380)[16], wird auch besonders in einer nachweislich auf Nürnbergschem Boden entstandenen, sonst freilich recht handwerksmäßigen Miniatur, Johannes auf Pathmos darstellend, unmittelbar fühlbar[17]. Es ist derselbe Stilkreis, dem auch der Meister Franke entwachsen ist.

Ist auch das, was an Miniaturen und illuminierten Handschriften in Nürnberg und im fränkischen Gebiete erhalten ist, mithin nicht sehr reich, so lehrt uns das wenige Erhaltene doch das fränkische Stammland und besonders Nürnberg als einen künstlerischen Knotenpunkt zu betrachten, in dem neben böhmischen vor allem oberrheinisch-alemannische und auch französisch-burgundische Einflüsse das bildliche Schaffen zum Teil recht wesentlich bestimmt haben. Von direkten italienischen Einwirkungen ist nirgends etwas zu verspüren.

Anmerkungen.

Allgemeines und Quellen.

Christoph Gottlieb Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg, 1778 (2. Aufl. 1801); Murr, Versuch einer nürnbergischen Kunstgeschichte, Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur 11, 1776, 1787; Johann Neudörfer, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten, hrg. von K.-Lochner 1875; R. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, 1854; Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1860, S. 1—6, Nördlingen 1862, Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1, 1868, S. 226; sodann Gümbel, Meister Berthold von Nürnberg, ein Glied der Familie Landauer, Repertorium XXVI 1903, und Sebald Weinschröter, ein Nürnberger Hofmaler Karls IV., Repertorium XXVII 1904, Nachtrag, S. 512, sowie Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte, Repertorium XXVIII 1905, S. 227, Nachtrag, S. 516, XXIX 1906, XXX 1907; Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I. Teil, Leipzig 1843; Rettberg, Nürnberger Briefe zur Geschichte der Kunst, Hannover 1846. Passavant, Beiträge zur Kenntnis der alten Malerschulen Deutschlands, Kunstblatt 1846; Rettberg, Nachträge zur Geschichte der Kunst von Nürnberg, Kunstblatt 1849; Hothos, Malerschule Huberts van Eyck, I. Teil, Geschichte der deutschen Malerei bis 1450, Berlin 1855; Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, I. Abt., Stuttgart 1862; Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei 1890 (Janitschek und seine Vorgänger haben nur mehr historisches Interesse und sind bis auf Murr wissenschaftlich unbrauchbar geworden).

Thode, Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert, in ihrer Entwicklung bis auf Dürer dargestellt, Frankfurt 1891 (veraltet); Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, folgt zu einseitig noch den Thodeschen historischen Hypothesen bei vielen dankenswerten neuen Ergänzungen der Thodeschen Arbeit. Neuerdings: Erich Abraham im Repertorium f. K., Bd. XXXVII, W. F. I, S. 1ff., sodann „Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts" vom selben Autor in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 157, 1912.

Mitteilungen des Germanischen Museums in Nürnberg, Archiv für Geschichte und Altertumskunde im Obermainkreis seit 1831, Archiv für Geschichte und Altertumskunde in Oberfranken seit 1838. Archiv für bayreuthische Geschichte und Altertumskunde seit 1828, Archiv des Historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg; ferner die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern, Bd. X; Unterfranken, Schinnerer, Die kirchliche Glasmalerei der Spätgotik und Frührenaissance in Nürnberg, München 1908 (veraltet), Raspe, Die Nürnberger Miniaturmalerei, Berlin 1905 (unvollständig und mehr katalogisierend); F. W. Hoffmann, Die Sebaldkirche in Nürnberg, überarbeitet und ergänzt von E. Hampe, E. Mummenhoff und J. Schmitz, Wien 1912.

Bezüglich der Datierungsfragen des vorhandenen Gemäldebestandes an der Hand der Quellen: Datiert ist nur 1361 das Hirzlach-Epitaph, der Bambergeraltar (1429), der Imhofsche muß zwischen 1418 und 1422, die Fresken in der Heiliggeistkirche 1420—23 entstanden sein. Aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen die Fresken in Forchheim. Das Bogenfeld in der Moritzkapelle gehört dem Stile um 1420—30 an und wird von Gebhardt wie von Kehrer zu früh angesetzt; dasselbe gilt für die Ursulafresken; man braucht sie nur mit oberrheinischen Glasgemälden, vor allem mit Münnerstadt (Abb. 353) zu vergleichen. Die Datierung der Glasgemälde im Chor von St. Sebald ist ohne genauere Untersuchung vorerst nur annähernd gegeben worden. Die Dornenkrönung und die zugehörigen Teile (Abb. 349) gehört möglicherweise schon in den Anfang des 15. Jahrhunderts und sieht vielfach wie eine Vorstufe zu den Ulmer Glasgemälden (Bessererkapelle) aus. Dem soeben erscheinenden Artikel von E. Abraham im Repertorium f. Kunstwissenschaft, Bd. XXXVII, Heft I, stimme ich im wesentlichen bei, besonders auch bezüglich der späten Datierung des Deocarusaltars. Schade, daß auch hier — wie gewöhnlich — die Glasgemälde nicht in die wissenschaftlichen Betrachtungen mit einbezogen wurden.

Anmerkungen.

[1]) Siehe auch Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs 1911, S. 4 und Anmerkung 1.

[2]) Für das im folgenden genannte Hirzlachepitaph finden sich die stilistischen Analogien zum Teil im schwäbischen Kunstkreis, siehe die Wandgemälde in Reutlingen, die Kunstdenkmäler Württembergs, 2604, S. 252.

[3]) Siehe H. Kehrer, Die gotischen Wandmalereien in der Kaiserpfalz zu Forchheim. Abhandlungen der K. B. Akademie d. W. philos. hist. Kl. XXVI., Taf. III und IV.

[4]) H. Kehrer hat in seiner Abhandlung diese hier in Betracht kommenden Werke unter zu einseitigem Gesichtswinkel untersucht. Als Vergleichsobjekt dienen nur Prag und — leider noch immer — Italien, während die eigentlichen und nächstliegenden historischen Grundfragen übergangen werden, von den mißverstandenen Analogien zwischen nürnbergischem und oberitalienischem Kunstschaffen der Zeit ganz abgesehen.

[5]) Siehe über diese Frage Gümbel, Repertorium f. Kunstw. XXVI, 1903, S. 318ff. Er wurde 1396 Bürger in Nürnberg und ist 1432 dort gestorben. Siehe auch dagegen Gebhardt a. o. S. 21 und 23. Den Meister mit dem Schöpfer der Wandgemälde in der Moritzkapelle zu identifizieren, fehlt jeder greifbare Grund.

[6]) Der Deocarusaltar in St. Lorenz gehört einem andern Stil und übrigens einer andern Zeit an und ist die Himmelfahrt Christi kaum vor Mitte der dreißiger Jahre entstanden.

[7]) Das umfangreichste Altarstück der fränkischen Schule, Mittelstück, Höhe und Breite 225×285 cm, Flügel je 225×127 cm, außer der hier abgebildeten Darstellung zeigen die Flügel noch Kreuzabnahme und Kreuzschleppung. Der Altar kam 1860 mit der Sammlung des Herrn von Reider aus Bamberg ins Nationalmuseum zu München. Passarant sah es 1846 noch in der Sammlung des Dr. Kirchner und berichtet, daß der Altar aus der Bamberger Franziskanerkirche stamme. Murr schreibt in seinen Denkwürdigkeiten der fürstlichen Residenzstadt Bamberg, Nürnberg 1799, S. 135, daß 1806 das Kloster aufgelöst und niedergelegt worden ist. (Jäck, Bamberg und dessen Umgebung, Erlangen 1813, S. 63 u. Gebhardt a. a. O., S. 58).

[8]) Stilkreis des sog. livre du Maréchal de Boucicaut, siehe Revue de l'art Chrétien 1913, S. 155.

[9]) Über den Tucheraltar und seine Datierung auch Gebhardt, a. a. O., S. 121; dort auch alle weitere Literatur. Gebhardt setzt wie Thode den Altar zu spät. Um 1440 dürfte die mittlere Linie der in Betracht kommenden Jahre sein. Der Name „Pfennig" kommt für diesen Meister deshalb gar nicht in Betracht, weil das so signierte Wiener Bild mit der Hand des Künstlers nichts direkt zu tun hat. Die Innenseiten des Altars zeigen die Verkündigung, den heiligen Augustin und Monika, über denen ein Engel schwebt, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, Paulus und Antonius, die Außenseiten den heiligen Veit und die Himmelfahrt der Maria, den heiligen Augustin und Leonhard vor Goldgrund.

[10]) Ich halte übrigens das Bild für eine alte Kopie aus frühestens dem Anfang des 16. Jahrhunderts, das vielleicht indirekt auf eine Komposition des Tuchermeisters zurückgeht (Abbildung bei Gebhardt, a. a. O., S. XXVIII; ähnliches gilt auch für die Erlanger Zeichnung, die entweder ein späteres Stadium seiner Kunst in einem seiner Nachfolger darstellt oder aber die späteren Stilelemente durch die Kopie in die Komposition mit aufgenommen hat (Abbildung bei Gebhardt), dort auch das Hohen-Rechbergsche Epitaph a. a. O., Tafel XXX.

[11]) Siehe Gebhardt, a. a. O., Tafel XIII und XIV. [12]) Was etwa in Betracht kommen könnte, wie die Tafeln im Würzburger Universitätsmuseum, sind von Knapp in dem Münchener Jahrbuch f. b. K. 1913, publiziert worden. Welteres s. d. Abschnitt über die fränkische Malerei im Mittelrheingebiet.

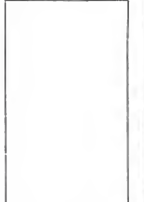
[13]) Siehe auch Beyschlag, Zur Kunstgeschichte Nördlingens von der Formenschneiderey 1798; Sighart, Geschichte der b. Künste in Bayern 1853, S. 643; Pfleiderer, Münsterbuch 1907, S. 100; Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland 1815—1818, S. 335; Weyermann, Nachrichten von gelehrten Künstlern aus Ulm 1829, S. 5; Schorns Kunstblatt 1833; Leo Balet, Schwäbische Glasmalerei 1912, S. 6; J. S. Fischer, Handbuch der Glasmalerei 1912; eine wirkliche Rekonstruktion dessen, was Nördlinger Malerschule heißt, ist noch nicht versucht worden; genannt werden Jacob der Mauler und Lucas der Mauler, Jacob wohl identisch mit Jacob Acker 1407, auch Jacob Griesinger, der auch eine Reise nach Rom unternimmt, in Neapel und Bologna erscheint.

[14]) F. Back, Die mittelrheinische Kunst 1910 und Tafel LVI; wegen der Beziehung zum Oberrhein vergl. Tafel XXIII, 4 und 6.

[15]) Siehe Bosch, Heiligtümer der Spitalkirchen, Mitt. d. germ. Nat. II, 1887, S. 28.

[16]) Das Bild Abbildung 379 ist in der feinen Lasurfarbenmalerei auch technisch besonders interessant. Der Bamberger Altar enthält nur noch Reste dieses dort bei einem Chromoxydgrün und Terra di Siena angewandten Verfahrens, während sonst reine Tempera in stumpfen Farben angewandt wird. Doch zeigen auch die Köpfe Öllasuren. Eines der wenigen, wahrscheinlich bambergischen Schöpfungen um 1400.

[17]) Für die Landschaft kann sowohl auf Bröderlam, wie die dem Paul von Limbourg zugeschriebenen Miniaturen in Chantilly hingewiesen werden. Die österreichischen Miniaturen um 1450 wie das Antiphonar im Kloster Neuburg sind archaischer bei analogem Stilmaterial. Siehe Jahrb. d. Stiftes Kloster Neuburg IV, S. 100, zu vergl. auch S. 185.





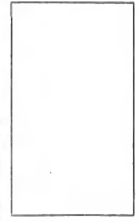


Abb. 381. Ansicht von Ulm mit dem Münster (Phot. Stödtner).

Die Malerei im alemannischen und schwäbischen Gebiete (Schwaben, Oberrhein, Schweiz).

Die Bodenseer Gegend bildet mit dem schwäbischen Vor- und dem schweizerischen Hinterland sowie der oberrheinischen Gegend mit seinem Zentrum Straßburg eine annähernd homogene künstlerische Kultur, die neben Prag zum wichtigsten Nährboden für das gesamte süddeutsche Kunstgebiet geworden ist. Das kam ja auch politisch insoferne zum Ausdruck, als Heinrich von Luxemburg mit seinem Landvogt Eberhard von Bürglein Konstanz und Schaffhausen mit einem großen Teil der Nordschweiz vereinigte, woraus dann unter Hinzutritt der schwäbischen Städte der Schwäbische Bund hervorging, der unter Maximilian eine große Rolle spielte. Man kann sagen, was Florenz für Toskana, bedeutet um diese Zeit diese Gegend für den ganzen Süden Deutschlands. Denn Prag baut selbst zum Teil auf den Errungenschaften dieses älteren, fruchtbareren und originaleren Kunstkreises auf, und auch Nürnbergs hervorragendste künstlerische Leistungen der Zeit gehen, was nicht pragischem Einfluß unterliegt, wie etwa der Tuchersche Altar, auf oberrheinische



Abb. 382. Ansicht von St. Ulrich in Augsburg.



Abb. 383. Blick auf St. Ouen in Rouen.

Anregungen zurück. Von hier aus wurden die vermittelnden Fäden zwischen Ost und West, Süd und Nord, gesponnen. Auch die Glanzleistungen der Miniatur- und Tafelmalerei, auf bayerischem Boden der Pähler Altar wie die Mettener Handschrift, sind wahrscheinlich schwäbisch-alemannischer Herkunft[1]), von den Regensburger und dem übrigen reichen Schatz an Glasgemälden auf bayerischem und fränkischem Boden gar nicht zu reden, die zu einem sehr großen Teil, sei's direkt, sei's indirekt, in ihrem künstlerischen Bestand von dieser Gegend herkommen[2]). Eine der herrlichsten deutschen Handschriften, die Heidelberger Manesse-Handschrift Justus de Allemagna, der als Deutscher in Italien hochgeschätzte Maler, Hans von Konstanz, der in Diensten des burgundischen Hofes erscheint, Konrad Witz, Lucas Moser, Stephan Lochner, der „Star" der kölnischen Malerschule, stammen alle aus der Bodenseegegend; die berühmten Baumeister Schwabens wie Heinrich von Gmünd, Peter Parler, die zu den gesuchtesten Architekten ihrer Zeit gehörten, Erwin von Steinbach u. a.



Abb. 384. St. Kilian in Heilsbronn.



Abb. 385. Münster zu Straßburg.



Abb. 386. Münster zu Konstanz.

nicht zu vergessen. Dazu kommt, daß 1415 Konstanz für kurze Zeit in den Mittelpunkt des geistlichen und geistigen Europas durch das kirchliche Konzil trat, wo alle Welt sich zusammenfand und die besten Köpfe Süddeutschlands sich hier ein Stelldichein zu geben schienen. Es war klar, daß die Kunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hieraus den unmittelbarsten und nachhaltigsten Nutzen zog.

Die Bodenseegegend umfaßt die wichtigsten uralten Kult- und Kulturstätten Deutschlands. Von hier aus kam im 6. Jahrhundert das Christentum ins Land. Die Mönche von Reichenau und St. Gallen gründeten hier die wichtigsten für den ganzen Süden tonangebenden Kunstschulen. Konstanz streitet sich schon im 9. Jahrhundert mit Reichenau und St. Gallen um die Vorherrschaft in den nördlichsten Gebietsteilen Schwabens: Es hat den freien Reichsstädten, wie Ulm und Augsburg, nicht geringe Anstrengungen gekostet, sich dem kirchlichen Abhängigkeitsverhältnis der privilegierten klösterlichen Kultstätten dieser Gegenden langsam zu entziehen. Die Einwirkungen auf Tirol verstehen sich bei den innigen handels-

politischen Beziehungen von selbst. Das Eisen wanderte von Böhmen über Ulm, den Wasserstraßen zum Teil folgend, nach Tirol; das Salz der Salzburger Gegend ging vielfach einen ähnlichen Weg. Die Brennerstraße war von Deutschland her im wesentlichen schwäbische Handelsstraße. Deshalb machte sich auch der schwäbische Einfluß auf die Kunst Tirols am stärksten geltend, wo nicht etwa, wie übrigens auch in der Schweiz, schwäbische Künstler tätig gewesen sind. Die Beziehungen zu Österreich finden durch die Lage der habsburgischen Stammlande ihre natürliche Erklärung. Als Stifter der wichtigsten künstlerischen Leistung der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, der Glasgemälde in Königsfelden, erscheinen Mitglieder der Habsburger Adelsfamilie. Das Angebot an künstlerischen Kräften ging hier entschieden stärker als anderswo über die Nachfrage zunächst hinaus; demokratischer, sparsamer Kaufmannsgeist konnte der Kunst nicht so üppige Heimstätten bereiten wie die fürstlichen Mäzene in Prag. Der Wandertrieb war daher hier stärker als anderwärts ausgeprägt. Doch muß es auch an dem Charakter der schwäbisch-alemannischen Kunst selbst gelegen haben, daß sie ein überall gerne gesehener, willkommener Gast gewesen ist.

Der alemannischen Kunst eignet auch wirklich von Anfang an ein mondäner Charakter, der sich aber weder durch eine aufdringliche weltmännische Eleganz oder äußerliche mehr kalligraphische Glätte, noch durch artistische Geschicklichkeit in der Verwertung modischer Neuerungen auszeichnet. Es ist die Freude an der formalen Klarheit und Geschlossenheit des künstlerischen Denkens das auszeichnende Merkmal der künstlerischen Leistungen, und relativ selten hat die zweifellos vorhandene akademische Note ernstlich der Ursprünglichkeit des Denkens gefährlich werden können. Die Differenziertheit der Empfindung, der verschwiegene Reichtum der Seele wird nur vorsichtig verbaut in das feste Gerüst der Bildstruktur. Der Tummelplatz der Phantasie ist bestimmt abgegrenzt durch den männlich-festen Ernst gediegener Sachlichkeit. Wo fremdes Material vom Westen her übernommen wird, wird es genau auf seine künstlerische Brauchbarkeit untersucht. Die Strenge des Systems läßt keine modischen Extravaganzen zu. Man kann hier nicht leichtsinnig sein, auch nicht als Epigone. Anderseits ist zu sagen, daß dieser gelehrte und hier und da das Lehrhafte streifende Ernst doch frei ist von grüblerischem Tiefsinn. Das Denken geht nicht wesentlich über das Rationale hinaus. Das Interesse am Leben und seinen höheren Potenzen reicht nur so weit, wie die Möglichkeit und die Fähigkeit zu seiner Ordnung. Die formale Disziplin ist hier am stärksten von allen deutschen Volksstämmen entwickelt. Deshalb mußten hier die französischen Einwirkungen auf fruchtbarsten Boden fallen, zumal ja durch die innigen kommerziellen wie kirchlichen Beziehungen mit Frankreich (der Bischof von Basel war wiederholt Franzose) diese noch besonders gefördert wurden. Natürlich ist man auch Frankreich gegenüber nicht bloß der empfangende Teil gewesen, zudem kann die leicht zu stereotypen Grundformeln neigende Glasmalerei Frankreichs mit dem Reichtum hier sich aussprechender künstlerischer Gedanken so wenig konkurrieren, wie ein anderes nordisches Land. Erst spät ist in Deutschland zur Zeit der Ropstein- in Freiburg oder der Hirschvogelwerkstatt in Nürnberg die akademische Nivellierung des Formcharakters eingetreten. Die Innenansichten der Liebfrauenkirche in Augsburg wie die der Kirche von Schlettstadt lassen immerhin recht stark diese akademische Ader des Alemannischen in künstlerischen Dingen zutage treten. Aber sie wären keine Deutschen, diese Alemannen, würden sie in den Formalismus verfallen sein. Die lyrische Empfindsamkeit ihres im tiefsten Grunde höchst sensiblen, in Schwaben fast weichen Wesens ver-

birgt sich scheu hinter der abweisenden Strenge des Systems, wie eine heimliche Angst vor der Prostitution des Innern. In keinem anderen deutschen Volksstamm weiß das praktisch organisierende Intellekt, eine weltüberschauende Lebensklugheit so glücklich sich mit dem intimsten Wesen der Seele zusammenzufinden, wie hier. Eingelagert zwischen französischem Norden und italienischem Süden, stellt dieses Land auch auf geistig künstlerischem Gebiete eine Verbindung zwischen beiden her, soweit dies dem germanischen Geiste und seinem Denken möglich war. In dieser Klarheit und Bestimmtheit des Denkens, der Freude an einer eindrucksvollen streng geschlossenen Form, dieser Strukturfestigkeit der Ideengänge einer vom Rationalismus gezügelten Phantasie treffen sich ein Konrad Witz und Martin Schongauer, Hodler, und Böcklin ebenso wie Schiller und Jacob Burkhardt, wie die ihm nachfolgenden Stamm- und Wahlverwandten seines Denkens. Die feineren völkischen



Abb. 387. Seitenansicht des Münsters zu Freiburg (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts) (Phot. Stödtner).

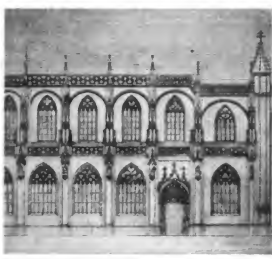


Abb. 388. Seitenansicht der Pfarrkirche zum Hl. Kreuz in Schwäbisch-Gmünd (zweite Hälfte d. 14. Jahrh.).

Unterschiede dieses Kulturkreises machen sich natürlich auch in der Kunst schon geltend, der etwas schwerfälligere Ernst des Schweizers, der elegantere Formalismus akademischem Wesen nicht immer fremde Elsässer, die sinnige Bescheidenheit des gewissenhaften Schwaben. Sie alle haben das aus der „Gotik" gemacht, was der Eigenart ihres Denkens entsprach.

Es sind die Stätten, auf denen die „klassischen" Werke deutscher Gotik geschaffen wurden: Straßburg, Freiburg, Ulm. Man wird die starke Verschiedenheit nicht unterschätzen oder gar zu übersehen brauchen, wenn man das Gemeinsame, die strenge Logik des Systems, den ordnenden rationalistischen Sinn zu erkennen versucht, der bald mit divinatorischem Geschick, bald mit hartem Ernst oder pedantischer Vorsicht arbeitet, aber immer in dieser Klarheit der Ordnung das Ziel seines Denkens sieht. Die repräsentative Würde französischer Kathedralsysteme hat auch in den Seitenschiffassaden des Freiburger Münsters entsprechenden Ausdruck gefunden (Abb. 387). Aber diese stolze dekorative Phalanx, die schon durch die Figurennischen wie durch ihre Gebundenheit an die Wand mehr dem Gedanken einer würdevoll sich schließenden Fassade als der anschaulichen Bindung mit dem Mittelschiffprofil nachgeht, erweitert sich doch nicht zur glänzenden romantischen Fülle wie etwa in Rouen (Abb. 383),

sondern bleibt ein dünnstengliges Gerippe, zwischen dem sich die gesunde Fleischlichkeit des schwerbeweglichen Wandkörpers einspannt. Der einseitige Vertikalismus der Gotik kommt dabei nirgends mit elementarer Gewalt zum Ausdruck, desto mehr interessiert die bescheidene Harmonie, die durch die überall retardierende Horizontale sich ergibt. Das System wird nicht zum selbstgefälligen Prinzip der Ordnung oder zur artistischen Wunderleistung, sondern verharrt in ernster Sachlichkeit, die die Stofflichkeit des Raumkörpers, seine materielle Existenz durch die einfache Harmonie der Motive verklärt. Mutatis mutandis gilt das ja auch für die leidenschaftlichere elementare Welt der Straßburger Kathedrale. Im übrigen darf man nicht etwa die „romanischen" Stilrudimente der Frühgotik für dies Ergebnis verantwortlich machen wollen. Der Beweis ist die Kirche von Schwäbisch-Gmünd (Abb. 388).

Wer das Innere des Domes von Augsburg ansieht, wird denselben wohlanständigen Sinn, diese Blitzsauberkeit im künstlerischen Denken finden, das die gesunde Erdenschwere



Abb. 389. Innenansicht des Chores von St. Lorenz in Nürnberg (zweite Hälfte des 15. Jahrh.) (Phot. Stödtner).

Abb. 390. Innenansicht des Domes von Augsburg (Mitte des 14. Jahrh.) (Phot. Stödtner).

Abb. 391. Innenansicht von St. Thomas in Straßburg, um 1330 (Phot. Stödtner).

dieser Mauerflächen in das selbstsichere straffe System gediegener Sachlichkeit zwingt (Abb. 390). Wo anderwärts die Beweglichkeit der Glieder, wirkt hier die ruhige Spannung der Kräfte in einer monumentalen Zuständlichkeit. In St. Thomas in Straßburg daneben (Abb. 391) entfalten die Dienste und Rippen ein viel freieres Virtuosentum in der Eleganz leichtbeschwingter Linien. Aber gegenüber der hagestolzen Steifheit und verrannten Einseitigkeit der Pfeiler des Frankfurter Domes, die so tun, als würden sie allein der Träger des Baugedankens sein, oder dem stolzen Individualismus der massigen Pfeiler von St. Lorenz (Abb. 389), wobei Gewölbe und Seitenschiffwände fast nur das bescheidene Widerspiel ihrer robusten Kräfte sind, rückt St. Thomas doch wieder recht nahe an die augsburgische Schöpfung heran. Das Gewölbe ist da nicht das lahme Finale des exaltierten Pfeilers, sondern die machtvolle, breitverfließende, stofflich, sinnlich sich darbietende Gestalt der im Pfeiler gebundenen Motive. Diese Gebundenheit in dem Rhythmus eines gewissermaßen gewachsenen Motives äußert sich auch im Städtebild. Die schwäbischen Kirchen sind zumeist so erdenschwer verbunden mit dem gutmütigen Gesicht der bäuerlich-ländlichen Idylle ihrer Umgebung (Abb. 381, 382 u. 385). Ähnlich

konnte das auch für Nürnberg und das Frankenland festgestellt werden (S. 272). Aber hier hat das Problem gewissermaßen eine negative Seite: durch den Mangel eines stark sich differenzierenden künstlerischen Baumotivs bleibt die Kirche an die „häusliche" Umgebung gebunden. Der Dom von Augsburg ist ohne ausgesprochenen architektonischen Formenwillen in einzigartiger Weise Motiv seiner Umgebung (Abb. 282). Gewiß steht das jenseits aller subjektiven Absichten, zumal die Bauwerke zum Teil verschiedenen Zeiten entstammen. Aber das „Habituelle" des Denkens charakterisiert sich hier jenseits aller Stil- und Zeitunterschiede. Auch der Münster zu Ulm ist trotz des exklusiven Charakters seiner Architektur infolge seines niedrigen Seitenschiffes ganz mit der Stadtsilhouette verwachsen (Abb. 381). Liegt das Wesen des herrlichsten Entwurfes deutscher Hochgotik, des Straßburger Münsters, doch auch vor allem in dieser in sich beruhigten Vernünftigkeit und scharfen Logik des Systems, wo der Rest des Repräsentativen den Vertikalismus des Stiles zu einer edlen Klassizität einer stillverklingenden Harmonie der Kräfte zwingt, die gerade hier trotz aller Gegensätzlichkeit die romanischen Kulturen fühlbar werden läßt. Und doch ist diese Klassizität ganz ein Kind des deutschen Geistes. Das beweist die Skulptur ebenso wie die Malerei. Die Glasgemälde in Königsfelden (Abb. 400—402), die Tafelgemälde im Roßgartenmuseum in Konstanz, die Lösung der in besonderer zielbewußter Weise sich vollziehenden Entwicklung der allgemeinen kompositorischen Glasmalerei im Zusammenhang mit der umgebenden Architektur (Abb. 395 u. 396) sind beredte Zeugen für diesen alle Gebiete der Kunst hier umfassenden Klassizismus.

Die epochalen Leistungen, die der jüngeren Generation die Wege geebnet haben, werden hier auf dem Gebiete der Malerei um nahezu ein halbes Jahrhundert früher vollbracht als anderwärts. Schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts begegnet man hier Schöpfungen von einer Reife, einem zielbewußten, klar formulierten künstlerischen Willen, der diesem Volksstamme den Vorrang in der künstlerischen Gestaltung der neuzeitlichen Gedankenwelt in ganz Deutschland sichert. Voran steht hier die Glasmalerei. Aus St. Gallen ist uns ja auch die älteste Aufzeichnung über Glasmalerei durch das Gedicht eines Mönches Ratpert bekannt, der die strahlende Farbenpracht der Fenster im Gotteshause der Fraumünsterabtei zu Zürich preist, deren Einweihung er im Jahre 874 selbst beigewohnt hat. Die Gotik mit ihren großen weiten Fensteröffnungen brachte auch hier diesem uralten Kunstzweige besonders reiche Nahrung und unter dem Zwang der neuen Aufgaben stellte sich rascher als anderswo das Geschick mit der Gestaltungsfreudigkeit auf diesem Gebiete ein, und trotz der kunstfeindlichen sich wiederholenden Verordnungen der Zisterzienser im 12. und 13. Jahrhundert konnte die wachsende Blüte der Glasmalereikunst nicht aufgehalten werden. Man sah sich schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts genötigt, Ausnahmen in der Gewährung kirchlichen Glasfensterschmuckes zu gewähren, und aus der Ausnahme wurde im 14. Jahrhundert ganz von selber die Regel. Von den feinen, heute in der Zisterzienserabtei in Heiligenkreuz noch erhaltenen ornamentalen Grisaillemalereien, durch die man eine Zeitlang den goldenen Mittelweg im Kirchenschmuck hat einzuhalten geglaubt, ging man im 14. Jahrhundert allenthalben zur freilich schon vorher geübten vielfarbigen figuralen Darstellung über, und nur in den ornamentalen, bald an Teppich, bald an Mauerstrukturmotive gemahnenden Grundformen blieb die Erinnerung an den älteren und einfacheren Glasfensterschmuck lebendig (Abb. 392). Die Klöster behielten zunächst im 14. Jahrhundert auch hier noch den technischen und künstlerischen Vertrieb des Kunstzweiges in Händen, sei es daß sie geeignete Laienbrüder oder Hörige beriefen oder aus ihren eigenen Reihen die Kompositeure und Fabrikanten stellten.

Schon Anfang des 12. Jahrhunderts ging auch von gelehrter kirchlicher Seite eine Anweisung zur Herstellung der Glasmalerei in der Schedula diversarum artium aus. Sie stammt freilich wahrscheinlich von einem Helmershauser Benediktiner aus der thüringisch-westfälischen Gegend, die um diese Zeit mit dem oberrheinischen Kunstkreise auf dem Gebiete der Glasmalerei vor allem wetteiferte. Auch an kanonischen Vorschriften bezüglich der Farbkompositionen fehlt es nicht, wie die Schriften des Antonio da Pisa beweisen. Schon frühzeitig muß sich an diesen Hauptzentren der Fabrikation ein gewisser Großbetrieb entfaltet haben, der durch direkten auswärtigen Versand fertiger Fenster, der besonders seit der zunftmäßigen Organisation der Kräfte in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf große Gebiete des umgebenden Landes sich erstreckte, entscheidende künstlerische Anregungen bot. Dazu kam, daß der Übergang der bischöflichen Hofwirtschaften zu Hauswirtschaften den städtischen und zünftigen Großbetrieb von selber bald in die Wege leitete, so daß am Anfang des 16. Jahrhunderts die klösterlichen Betriebe zum größten Teil längst zur Ruhe gekommen waren. Die wachsende Leidenschaft und Farbenfreudigkeit kannte im 14. Jahrhundert keine Grenzen mehr. Die Dominikaner scheinen vor allem die Förderer der Glasmalerei gewesen zu sein. Kirche und Palast liefen einander den Rang ab. Was der Phantasie an märchenhafter Farbenpracht im Gralstempel vor Augen schwebte, hat Karl IV. auf Burg Karstein zu verwirklichen versucht, indem er die Wände mit Beryllen und Kristallen überzog, und die Kirche fand hier einen prächtigeren und dauerhafteren Ersatz für die Wandgemälde, denen der neue Stil der Gotik ohnedies nur wenig Platz mehr bot.

Es ist heute noch nicht zu bestimmen, wo der eigentliche Kunstmittelpunkt des Bodenseegebietes im 14. Jahrhundert zu suchen ist. Das Erbe von St. Gallen und Reichenau haben jedenfalls im 15. Jahrhundert Konstanz und Freiburg i. Br. angetreten. Provinziell teilt sich das schwäbisch-alemannische Gebiet in

1. die älteste südschwäbische Schule (Zentrum: Königsfelden, Konstanz und Freiburg, Basel, Eriskirch-Ravensburg),
2. die älteste oberrheinisch-elsässische Schule (Zentrum: Straßburg neben Mülhausen, Niederhaslach, Schlettstadt und Rosenweiler),
3. die nordschwäbisch-fränkische Schule (Wimpfen, Gmünd, Hall, Tübingen, Eßlingen im Osten, Ulm, Augsburg, Nördlingen im Westen usw.).

Die süd- oder oberschwäbische Schule zeichnet sich durch eine Verschmelzung italienischer Stilmaterialien mit denen der nordfranzösischen Schule aus, wobei die einzelnen Meister so durchaus selbständig und persönlich zu gestalten wissen, daß sie vor allen Nachteilen des Renegatentums bewahrt wurden. Das französische Element hat natürlich im Stilmaterial gegenüber dem italienischen durchaus die Vorhand. Sein Einfluß reicht nicht nur bis weit ins nördlichste Schwaben (Ulm, Bessererkapelle), sondern auch vor allem nach Bayern hinein, wo in Regensburg geradezu eine Filiale oberschwäbischer Kunst sich bildet, wie ja auch die Glasgemälde in Straubing oder zum Teil der Münchener Frauenkirche ohne die südschwäbische Kunst nicht zu denken sind. Auch bis ins Elsässische hinein, vor allem Niederhaslach, hat diese oberschwäbische Kunst eingewirkt.

In dem oberrheinisch-elsässischen Kreis tritt der unmittelbare Zusammenhang mit der französischen, Pariser Schule, zutage; aber auch hier ohne Verlust der künstlerischen Originalität. Weiter steht diese Kunst vor allem in einem künstlerischen Ideenaustausch mit dem niederschwäbischen Kreis, wobei es schwer fällt, in dem Wechsel der Zeiten nach Gebendem und Nehmendem zu unterscheiden, zumal Ulmer Meister auch im Elsässischen gearbeitet haben. Durch die Berufung des Nikolaus Wurmser ist der Straßburger Stilkreis von ent-

scheidender Bedeutung für die Entwicklung der böhmischen Kunst des 14. Jahrhunderts geworden. Die niederschwäbische Schule hat zunächst eine wenig ausgeprägte Eigenart; das Neue will in dem schwerfälligen Pomp des Alten nicht recht zur Geltung kommen, deshalb stoßen sich hier anfangs hart die heterogenen Elemente aneinander. Die Unklarheit schwächlicher Architekturmotive widerspricht der oft robusten Sinnlichkeit und Derbheit der Gewandmotive und Gesichtstypen der Figuren, die zudem die Formen älterer Zeit noch vielfach mit in die jüngere wie eine Last hereinschleppen. Erst unter Einfluß der oberschwäbischen Schule am Anfang des 15. Jahrhunderts beginnt sich das Gesamtbild zu verändern und zu verbessern.

Was den allgemeinen künstlerischen Aufbau der Glasgemälde betrifft, so kommen zwei Hauptrichtungen in Betracht: eine historisch-illustrative Richtung, die mit klein- und vielfigurigen Bildern relativ geringen Umfangs im engsten Zusammenhang mit der Miniaturmalerei steht, wobei auch die Gesamtverteilung der Szenen, vor allem die Typologie des Alten und Neuen Testaments in ähnlicher Weise vorgenommen wird, und eine zweite, eine monumental repräsentative, in der der historische Vorgang an sich wie die dargestellten Figuren nur eine nebensächlichere Rolle gegenüber dem formalen Aufbau des Glasgemäldes als Bestandteil der Gliederung der Kirchenwand haben[3]). Die Grenze läßt sich ziemlich scharf feststellen, wenn freilich gerade in Königsfelden, dem wichtigsten Zentrum der Glasmalerei dieses Kreises und dieser Zeit, vielfach die realistisch beschriebene Historie unter Einwirkung der aus der Miniaturmalerei geläufigen Motive ins Monumentale übersetzt wird und gerade hierin die Bedeutung der Königsfeldener Schöpfungen gesucht werden muß (Abb. 400). Die Farbe dient deshalb hier in gleicher Weise der panoramatischen wie künstlerischen Klarheit. Das Ganze ein großartiger Versuch zum Ausgleich zwischen Rationalismus und Idealismus, wie er auch die Großen am Anfang des 16. Jahrhunderts in Deutschland beschäftigte.

Die Frage nach dem künstlerischen Verhältnis der Motive der Glasgemälde zu ihrem architektonischen Rahmen trat dabei überall bald in den Brennpunkt der Gesamtkomposition[4]).

Über den Stand der Glasmalerei am Anfang des 14. Jahrhunderts orientieren die Glasgemälde in der Kirche von Blumenstein im Kanton Bern, unten die Wappen der Stifter, kielbogig überdacht vor einfarbigem Hintergrund die Heiligengestalten über kleinen Sockeln, oben der Rest der Fensterhöhe mit Vierpassenreihen mit Efeulaub in den Zwickeln und dem Grunde. Schon in den Bildern der Kirche der Deutschordenkommende Köniz im Kanton Bern macht sich das Bedürfnis mit Nachdruck geltend, die Komposition dem Vertikalismus des Rahmens anzupassen (Abb. 393). Man schiebt nicht nur die Figuren höher hinauf, sondern läßt auch unten die Blattmusterung des oberen Teils in einer Form durchlaufen, in der die Vertikalmotive das bestimmende Grundelement bilden. Dieser Gedanke kommt in erweiterter und veränderter Form in dem Apostelfenster der Klosterkirche in Königsfelden völlig zum Durchbruch, in dem man die Komposition auf seine gegenständlichen Elemente zurückführte: die Figur und das Gehäuse (Abb. 395). Aber es ist nicht nur die geschickte motivische Anpassung dieser Architekturmotive an die vertikale Fenstergliederung, denn diese hatte man in einzelnen Werken von Münchenbuchsee schon erstrebt und in einem streng linearen Aufbau schon erreicht. Man ging in Königsfelden vielmehr insoferne über die ältere Zeit hinaus, als man durch den Rhythmus sich entsprechender alternierender Motive die Teilung der Fenster zu einer intensiveren Belebung benutzte, die letzten Endes doch nur der Einheitlichkeit und Klarheit des Ganzen diente (Abb. 395). Auch die Farbe nimmt daran teil: Wie das mittlere Baldachinmotiv von den beiden sich gleichenden Seitengehäusen unterschieden, ist in dem unteren mittleren Teil ein einfarbiger Hintergrund von dem gemusterten der flankierenden Fensterteile unterschieden, ebenso wie oben farbig der Hintergrund des Mittelteiles von den paarig behandelten Seiten sich trennt. Die wirre Vielgliedrigkeit des dünnstengligen mittleren Baldachins tritt in bewußten Gegensatz zu den breitflächigen, klar sich übereinander auftürmenden Formen der beiden anderen Architekturmotive, so daß trotz aller gegenständlichen Realistik des konstruktiv durchdachten Raummotives doch der Gedanke an die Gesetzlichkeit und formale Einheit des Ganzen im wesentlichen ihre Erscheinung bestimmt. Überhaupt wird das Differenzierungsbedürfnis immer von dem künstlerischen Einheitsbedürfnis



Abb. 392. Glasgemälde in der Kirche in der Deutschordenskommende Köniz (Kant. Bern) um 1300.



Abb. 393. Glasgemälde in der Leutkirche von Blumenstein (Kant. Bern) (Anfang des 14. Jahrh.).

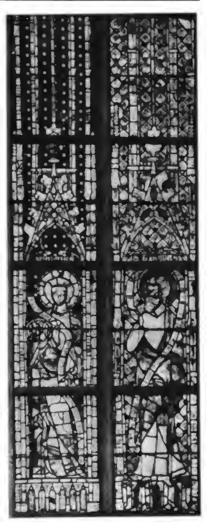


Abb. 394. Glasgemälde in der Kirche im Münster zu Straßburg, um 1340 (Phot. Bruck).

in Schranken gehalten. Die feingliedrige Erscheinung der Blumensteiner Fensterfiguren wurden von der breitformigen Masse der Vierpaßreihen darüber fast erdrückt. In den Königsfeldner Fenstern (Abb. 401) gestattet die breitlappige Gewandfaltung der Figuren allen Glanz der Lokalfarben hier zur Entfaltung zu bringen, während sie oben in der fast stürmischen Lebendigkeit der Architekturen sich verflüchtigen. Doch hatte sich das alles in den Blumensteiner Bildern schon angebahnt, was hier zielbewußt zum Ausdruck gelangt.

Der versteckte Realismus ist in dieser sinnfälligen Ordnung nicht zu verkennen. Die fast schwerfällige Stofflichkeit der Gewandung weist jede Verbindung mit dem Architekturstil kategorisch von sich, um desto mehr den realen räumlichen Zusammenhang durch die tiefe Lagerung der Baldachine zu betonen, was eigentlich der Lebendigkeit ihrer Höhenentwicklung widerspricht.

Es ist schweizerisch-alemannischer Kunstcharakter.

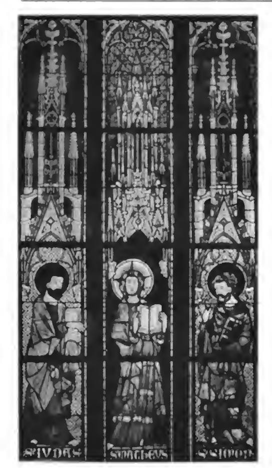


Abb. 395. Judas, Mathäus und Simon, Glasfenster in Königsfelden, gegen 1340.

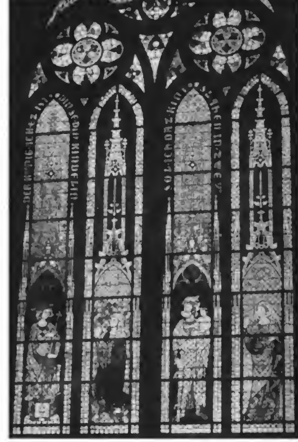


Abb. 396. Das Salomonische Urteil, Glasfenster im Straßburger Münster, um 1360.

Man hat in den Glasfenstern an der Südwand des Straßburger Münsters Gelegenheit zu sehen, was aus diesen Ideen unter Verwertung des älteren Lokalstiles am Anfang des 15. Jahrhunderts im Elsaß geworden ist (Abb. 396): Die alternierende Reihung paarweise korrespondierender Farben und Formmotive findet sich wieder, doch ist die stofflich-räumliche Realistik der Baldachine der Rhythmik wirksamer vertikaler Flächenteilung geopfert, die ein breitbändiges durchgehendes Randmotiv wie auch die Verlegung der bekrönenden Spitzbogen über den Figuren nach oben zu unterstützt. Der Stil wird seines nüchtern-sachlichen Kernes beraubt und auf eine mehr akademisch korrekte Formel gebracht, die man ihres kalligraphischen Reizes wegen sucht. Das gilt auch für den Aufbau der Figuren: Wo es irgendwie geht, bringt man die elegante Kurvatur einer sich rundenden Silhouette zur Schau, so daß jede Figur in diesem freilich blutleeren aber relativ einheitlichen Formensystem sich darstellt. Auch in der Farbe macht sich dieses stärkere Bedürfnis nach Einheit in der Angleichung der Lichtstärke der Farben der Figuren an die der Architekturen geltend, dem ja auch die Feingliedrigkeit des allgemeinen Formcharakters entspricht. Man steht dem Akademismus eines rationalisierten Schönheitsideals der französischen Welt nahe. Wer denkt bei dieser repräsentativen Nebeneinanderreihung einzelner Gestalten an den dramatischen Vorgang des salomonischen Urteils.

Die Fenster in der Katharinenkapelle des Straßburger Münsters (Abb. 394) stellen das natürliche Zwischenglied aus der Mitte des 14. Jahrhunderts dar; unten die breitlappigen Gewandformen der auch räumlich etwas eng postierten Figuren von Königsfelden, doch mit dem kalligraphischen Einschlag der

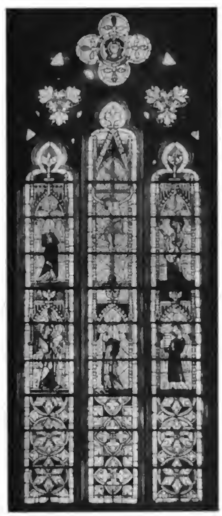


Abb. 397. Chorfenster von Oberkirch bei Frauenfeld, um 1340.



Abb. 398. Kreuzigung, Glasgemälde im Museum von Straßburg, um 1360.

jüngeren oberrheinischen Gotik und oben schon die feine architektonische Gliederung des ganzen Fensters in lange vertikale Streifen. Schon hier fällt die Gleichartigkeit des Oberflächenlichtes aller im belichteten Vordergrund befindlichen Bildteile im Gegensatz zu Königsfelden auf, wo trotz analoger Bestrebungen doch aus den Farbgegensätzen auch eine mehr panoramatisch sich darbietende Räumlichkeit gewonnen werden soll.

Diese für das geschichtliche Verständnis der elsässischen Glasmalerei bestehenden Beziehungen zwischen dem Königsfeldener und Straßburger Kunstkreise wie auch die sich herausbildenden stilistischen Gegensätzlichkeiten illustriert ein Vergleich des schönen Chorfensters der Kirche von Oberkirch bei Frauenfeld[5]) mit dem gegenständlich und kompositionell verwandten Fenster im Museum von Straßburg (Abb. 397 u. Abb. 398). Der Gegensatz der ersten und der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts spricht sich dabei aus. Dem gleichförmigen Übereinander kleiner, die Figuren allseitig umrahmender Raumzonen setzt der unter Einfluß der Straßburger Gotik stehende Meister das himmelstürmende Pathos seines beweglichen Geistes entgegen, der die beengende Grenze des Einzelmotives sprengt und aus den drei fast gleichartigen Motiven den den Gekreuzigten um-

fassenden Mittelteil triumphierend herauswachsen läßt. Das ganze Fenster wird in diese Energie einer einzigen Vertikale hineingezwungen und die Bildstruktur zur Gebärde wie die Türme der Kathedrale von Straßburg, die alles Körperliche entmaterialisieren und ihr die himmelstürmende Idee ihres triumphalen Geistes aufzwingen. Man muß das kaum ein Jahrzehnt jüngere Dreikönigsfenster des Domes von Köln daneben halten, um den ganzen Unterschied zwischen dieser oberrheinischen und der niederrheinischen Gotik sich recht zum Bewußtsein zu bringen[6]). Der zauberhafte Reichtum feingliedrigen Gestänges materialisiert sich doch zu dem dekorativen Gehäuse für die Figuren und das Motiv des überhöhten Mittelteiles erlahmt oben in einem horizontal sich abschließenden Turmgelasse, dessen filigranartige Formfeinheit wenig zu dem massiven Wimperg passen will. Es ist da mehr an die Bekrönung des Raums gedacht, in dem der älteste der Drei Könige der Maria seine Devotion erweist, nicht an den motivischen Einbau ins Bild. Daher bleibt diese ganze Architektur ein selbständiger Körper im Bildraum, während in dem Straßburger Bilde der Raum materiell überhaupt keine Eigenexistenz mehr besitzt, sondern unter gleichartiger Silhouettierung in den Architekturmotiven aufgeht. Der transzendentale Charakter der Gotik kommt wohl kaum in einem zweiten Werke der Glasmalerei in einer so grazlösen und doch strengen rhythmischen Folge von Motiven zum Ausdruck wie hier. Es sind die Denkprinzipien, die den Steinen der Kathedrale von Straßburg ihre Formen und ihr Leben gaben.

Neben dieser allgemeinen künstlerischen Bedeutung der Königsfeldener Gemälde ist auch noch ihre allgemein geschichtliche und lokalhistorische Rolle zu berücksichtigen. Es sind die wichtigsten Werke monumentaler Malerei in Deutschland aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, das erste große und starke Manifest der jungen Renaissance. Man muß bis zu den Größten des 16. Jahrhunderts gehen, um diese strenge Bildarchitektonik bei so unmittelbarer Schilderung des Lebens zu finden. Die künstlerische Welt scheint der des übrigen Deutschlands hier mehr als ein halbes Jahrhundert voraus. Die Königsfeldener Glasgemälde sind zwar nicht von einem Meister, wohl aber aus einer Werkstatt, ziel- und planmäßig im wesentlichen wohl innerhalb der Jahre 1320 und 1350 geschaffen worden, zum Andenken an den 1308 hier ermordeten Albrecht I.[7]). Was charakteristisch für alle deutschen Kunstgebiete der Zeit ist, das findet man auch hier nur ein Menschenalter früher: die allmähliche Ausschaltung der italienischen Formenelemente und die Aufnahme der modernen französischen Welt, freilich mit dem Unterschiede, daß diese Rezeption der Gotik des Nordens sich zunächst gewissermaßen im Geist italienischer Renaissance vollzieht. Man sucht und findet eine Art Idealkonstruktion des Bildes, in dem die Historie mehr Mittel zum Zwecke der kalligraphischen wirksamen Bewegungsmotive ist, durch die das feste Gerüst für diese erstaunlich strengen und wohlausgeglichenen Bildformationen geschaffen wird. Die repräsentativ hieratischen Grundformen des Mittelalters werden hier in ihrer harten Organik zum rein künstlerischen System gemacht, in dem sich in freien Rhythmen der Reichtum des Lebens in seiner unverminderten Stärke einspannt. Von den „italienischen" Architekturen der Franziskusfenster (Abb. 399) kommt man zum gotischen Baldachin in der Darstellung der Mariengeburt (Abb. 401); in der Geißelung Christi (Abb. 400) ist die Bewegung zu einem ornamental sich schließenden Motiv im Sinne der nordfranzösischen Gotik geworden und in der Grablegung vollends (Abb. 402) ein Rafaelisch fein in den Ton eingebautes Gruppenmotiv, in der wohlberechneten Symmetrie ein einziger Wohllaut fürs Auge. Damit soll nicht gesagt sein, daß hieraus die Folge der Herstellung der Fenster zeitlich fixiert werden könnte. Denn der Behandlung des Schwarzlotes nach wäre der Meister der Mariengeburt der jüngste. Es kann nur gesagt werden, daß diese „gotische" Richtung allein maßgebend blieb für die jüngere Kunst am Oberrhein und im nördlichen Schwaben. Im übrigen gilt hier, was auch in der Miniatur festgestellt wurde, daß die historische Szene als selbständiges Bild der Architektonik des Fensters gegenübertritt.





Abb. 399. Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus, Glasgemälde in Königsfelden, um 1330.

In der Enthauptung Johannes' italienische, an Giottos Schule erinnernde Architekturen (Abb. 399). In der Stigmatisation des heiligen Franz zeugt die Kirche rechts von recht wenig Verständnis für die nordischen Bauformen, desto mehr bewundert man das Geschick der klaren, symmetrisch sich entsprechenden Massenverteilung und die feine Ökonomie in der Anwendung der künstlerischen Gestaltungsmittel. Man hat vielfach auch in dieser lapidaren Beschreibung landschaftlicher Szenerien wie in dem Formenschatz Gelegenheit, an spätrömische Reliefkompositionen zu denken, nur ist das Material im einzelnen durch ein selbständiges Naturstudium verlebendigt und bereichert (siehe die ähnlich auch in nordfranzösischen Miniaturen vorkommenden Baumformen[8]). Dabei wiegt der lineare Rhythmus der Motive noch ebensoviel wie die wohlstudierte, in vielfachen Verkürzungen (Baumkronen) sich gefallende Körperlichkeit. Die gliedernden Fensternasen sind im übrigen dazu benutzt, um die handelnde Hauptperson in dem überhöhten Mitteltell besonders herauszuheben, während man unten durch die Einführung einer Sockelbalustrade einen durchgehenden bühnenmäßigen Abschluß sich verschafft, der die räumliche Einheit der gesamten Darstellung darüber noch besonders betont. Diese im Anschluß an den Klassizismus der vorangegangenen Zeit sich deutlich aussprechende Renaissance des 14. Jahrhunderts tritt auch in dem schönsten Werk des ganzen Zykius, dem Annenfenster, hervor, trotz der „gotischen" Architektur (Abb. 401).

Diese Geburt Mariens ein ganz neuer Typ der Darstellung: Ein Bild, das die hieratische Feierlichkeit mittelalterlich-repräsentativer Szenerie in die sinnliche Lebenswärme der Renaissance übersetzt und die häusliche Behaglichkeit und natürliche Anmut in die Strenge eines akademischen Formengerüstes verwebt. Das Zimmer ist zum monumentalen, in die Fensternasen sich einspannenden, weiträumigen Baldachin geworden, unter dem Anna wie eine Fürstin in ungezwungener Würde ans „Sofa" mit blassem Antlitz sich lehnt. Man wird hier besonders die Erinnerung an die Figur der Pax von Ambrogio Lorenzetti im Palazzo Publico in Siena nicht los. Es ist kein Zufall, daß in dem von Vitzthum a. a. O. veröffentlichten Codex Cléomades des Adenes le roi in der Arsenalbibliothek in Paris der motivische Zusammenhang mit dem italienischen Fresko noch sehr viel stärker in Erscheinung tritt[9]). Aber trotz aller für den Beschauer berechneten Pose webt die stille Freude und mütterliche Zärtlichkeit einen verklärenden Zauber über die so anmutig gelösten Glieder der Gestalt. Auch die freie Lebendigkeit der recht eingehend beschriebenen naturalistischen Genreszene mag diese stille Innigkeit der Empfindung nicht ins Banale zu ziehen, zumal rechts die weibliche Figur mit dem sybillinisch hohen Wuchs mit einer fast priesterlichen Würde hereintritt.

Die künstlerische Bedeutung der Königsfeldener Glasgemälde ist auch lokalhistorisch angedeutet.

In der Geißelung Christi aus dem Passionsfenster des Chores macht sich viel vom romanischen Wesen im Gebärde- wie Bildaufbau geltend. Trotz der erstaunlichen Sachlichkeit, mit der der eifernde Zorn der zuschlagenden Knechte in einer immateriellen weiten Räumlichkeit geschildert wird, bleibt letzten



Abb. 400. Geißelung Christi, Glasgemälde in Königsfelden, gegen 1340.

Endes die künstlerische Brauchbarkeit der einzelnen Motive im Dienste fast ganz symmetrisch sich entwickelnder Bildorganik der bestimmende Grundgedanke der Komposition. Der rhythmische Wechsel von Profil und Rückenansicht und das Auslaufen der beweglichen Eleganz ihrer Kurvaturen in die ornamentale Symmetrie der Rutenstränge gibt, unterstützt durch den Kontrast des großgemusterten Hintergrundes mit der malerischen Weichheit des farbig ganz einheitlich behandelten figuralen Teiles, dem Bilde eine architektonische Klarheit, die der Formenharmonie südlicher Raumschöpfung fast näher steht, als nordischem Wesen. Das mag freilich in der strengen Logik des Systems der hier sich entwickelnden „klassischen" Gotik liegen.

Schon hier wird man vielfach Analoga zu den Figurentypen der nordfranzösischen Bilder finden (zu vergleichen die linke Figur des zuschlagenden mit der von Vitzthum a. a. O. Taf. IV veröffentlichten entsprechenden Gestalt aus dem Végèce in Dresden). Vor allem erinnern die Kopftypen der Grablegung (Abb. 402) ganz an diesen französischen Bilderkreis. Überhaupt ist diese auf die dramatischen Effekte verzichtende, so wasserklare Bildstruktur den französischen Gestaltungsprinzipien recht nahe gebracht. Und doch bringt diese Kindlichkeit und Einfachheit in der Gebärde, dies schlichte sachliche Tun einen Zug in diese Schöp-



Abb. 401. Geburt Mariens, Glasgemälde in Königsfelden, um 1330.

fung, der dem Französischen widerspricht. Ein auffallendes Charakteristikum Königsfeldener Werke ist der rechtwinklige gegliederte Damasthintergrund und das blausilbrige, helle, kühle Lokalkolorit.

Ferner das starke Bedürfnis nach körperlicher und räumlicher Klarheit, ohne in die banale Realität des Daseins zu verfallen. Man sieht in der Harmonie wohlabgewogener Massen und der geometrisch klaren Harmonie ihrer Silhouettenstruktur das Mittel zur Veredlung der sinnlichen Pracht diesseitigen Lebens. Es mag an der rationalistischen Orientierung dieses künstlerischen Geistes gelegen haben, daß die Ausdrucksgebärde dabei vielfach so schwach und konventionell ausgefallen ist; deshalb wird auch in der Gewandung mehr eine gefällig um die runden Glieder sich schließende Draperie gesehen, nicht ein Ausdrucksmittel im Dienste der Charakteristik der Persönlichkeit. Aber die Bedeutung der Königsfeldener Glasgemälde beruht nicht nur in dieser formalen und zum Teil auch ikonographischen Neuschöpfung. Auch auf rein malerischem Gebiete sind folgenreiche Neuerungen zu verzeichnen. Durch reichliche aber feine Dämpfung mit dem ganz nach Art der Aquatintatechnik hier verwerteten Schwarzlotes werden die lichten Töne leicht

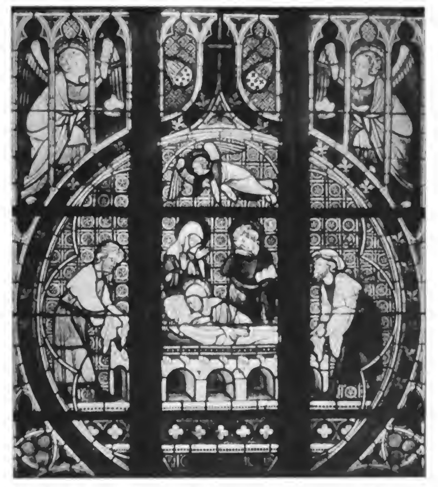


Abb. 402. Beweinung Christi, Glasgemälde in der Klosterkirche in Königsfelden, um 1330 (nach J. L. Fischer, Handbuch der Glasmalerei).

beschattet, so daß einesteils ganz impressionistische kühle Freilichtwirkung, anderseits durch geringes Ausschaben der staubartig deckenden Schwarzlotschicht eine Art Helldunkel-Malerei mit starkleuchtenden und doch gebundenen Reflexlichtern entsteht. Man findet diese technische Neuerung noch lange im Elsaß, Schwaben und Bayern (Regensburg) in Gebrauch[10].

Wo diese Königsfeldener Glasmalerschule zu lokalisieren ist, vermögen wir heute nicht festzustellen. Nicht unwahrscheinlich ist es, daß Konstanz einer der wichtigsten Mittel- und Ausgangspunkte dieser künstlerischen Bewegung war. Es waren außerordentlich reiche Bestände, die einst die Stadt ihr eigen nannte. Die leider nun auch ganz verstreute Sammlung Vincent barg den wichtigsten und immer noch imposanten Rest. Verschwunden sind auch die ehemals reichen Schätze der Münster und Klosterbibliotheken. Nur für einen ganz kleinen Teil kann nachgewiesen werden, daß er über Kloster Weingarten in die Stuttgarter Landesbibliothek gelangt ist. (Bruchstücke der sog. Weingartner Italahandschrift.)

Was an Ort und Stelle aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts heute noch erhalten

ist, sind vor allem Wandgemälde: die Bilder im Kanonikushaus des Chorherrnstiftes von St. Johann (jetzt Münsterplatz Nr. 5, Hinterhaus). Doch sind diese Fresken, die in einer zyklischen Folge Frauen bei der Bearbeitung von Leinwand und Seide darstellen, mehr kulturhistorisch interessant[11]). (Ein zweiter Zyklus an der gegenüberliegenden Wand, zwölf Medaillons mit Darstellungen der Weiberlist, ist gleich nach der Aufdeckung wieder zerstört worden und nur in Pausen erhalten.[12]) Ihrem Stile nach sind sie nur als künstlerische Analoga zur später zu besprechenden Miniaturmalerei interessant. Daneben sind die Wandmalereien in der Kirche von Grüningen bei Donaueschingen und unbedeutende Reste im Münster von Reichenau—Mittelzell mit neutestamentlichen Szenen (Krönung Mariä, Begegnung von Maria und Elisabeths, zu nennen. Die ebenfalls nur in Aquarellkopien erhaltenen Wandgemälde der Rineggschen Kurie mit Minneburg, Monats- und Tierkreisdarstellungen vermögen ebenso wie das schönste Fresko dieser Art, die Kreuzigung im Konstanzer Münster, den Zusammenhang mit der Miniaturmalerei nicht zu verleugnen[13]) (Abb. 404).

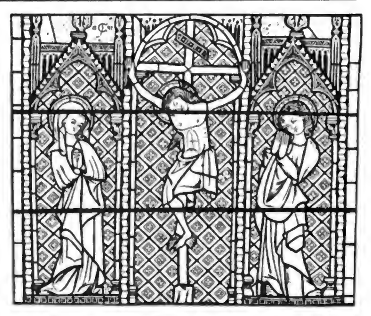


Abb. 403. Kreuzigung, Glasgemälde aus Konstanz, heute im Münster zu Freiburg (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts (nach Geiger).

An Stelle des Klassizismus der Königsfeldener Werke tritt hier die feminine Romantik des gotischen Nordens. Das Vorbild jenes von Vitzthum umgrenzten englisch-flandrischen Kunstkreises ist unverkennbar. Aus dem Gedanken des differenzierten Bewegungsmotives wird hier in der Gewandung das grazlöse Hinüber und Herüber sich fliehender und suchender Silhouetten abgeleitet, um im Pianissimo zart ineinanderfließender Helligkeitsdifferenzen ein farbig und formal geschlossenes Körperbild zu bieten, dessen sinnlicher Reiz durch die rührsame Romantik der Gebärde noch die nötige Weihe erhalten muß. Wer den Blick auf ein Berner Teppichparament vorwiegend mit Stilformen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts richtet, wird bemerken, wie eifrig man gegen Ende des Jahrhunderts von der „unschönen" Dramatik der Figurensilhouetten sich ferne zu halten und desto mehr den ganzen Wohllaut still und allmählich sich entfaltender geschlossener Formen sucht (Abb. 406)[14]). Die stolze Weiträumigkeit des von einem eleganten Rundbogen bekrönten Freskos erhält durch das wohl abgewogene Verhältnis der Figuren, analog den Königsfeldener Werken, erst noch eine besonders glücklich geschlossene, fast monumentale Bildform. Das leider nur fragmentarisch erhaltene Kreuzigungsbild des Freiburger Münsters (Taf. XXIV) schließt sich mit seiner mehrfigurigen Szenerie zum Teil den älteren Stilformen vom Kloster Neuburgeraltar an. Im Stil steht es zum Teil so nahe dem Meister der Chorschranken im Kölner Dom, daß man dieselbe Hand hier vermuten möchte. Es ist zum mindesten etwas Fremdes in diesem Werke, was dem sonst in dieser Gegend vorhandenen nirgends entspricht. Stilmaterial und Denken sind jedenfalls anderer Natur wie in dem Fresko des Konstanzer Münsters. Es ist nicht allein die Koketterie des entzückenden Marienkopfes und dieser so eng um die runden und doch zarten Glieder sich schmiegenden Gewandungen, die überall nur der verschleierten Gebärde des Körpers dienen, die in die niederrheinische kölnische Gegend weisen. Das Bemerkenswerte liegt vor allem auch im Kolorit. Die Reflexlichter machen sich ebenso wie die stark gesättigten Schattenteile fast ganz unabhängig von der Struktur der Gewandfalten und lassen aus dämmrigem Dunkel das zartbeschattete Licht zu



Abb. 404. Kreuzigung, Wandgemälde in der Domsakristei zu Konstanz, um 1350 (nach Schmitz, Die Glasgemälde im Kunstgew.-Museum in Berlin).

Körpern werden. Die träumerischen Elegien dieser auch in der Bewegung sehr fein unterschiedenen Figuren sind frei von dem Konventionellen der Gebärde des Konstanzer Bildes. Die Reste jener hohen dramatischen Kunst vom Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts leben hier fort und leiten in den Lyrismus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hinüber, zu dessen klassischen Schöpfungen es sicher zu zählen ist. Es sind die Zeugen einer sehr hohen malerischen Kultur, und insoferne würdige Vorläufer für die Fresken der Augustinerkirche in Konstanz[15]).

Das wichtigste Werk dieser Zeit, was man nun mit den Königsfeldener Werken in Beziehung bringen kann, ist das 1359 entstandene und ebenfalls von einem Angehörigen der Habsburger Familie gestiftete Teppichparament im Museum in Bern (Abb. 406). Es gewinnt nach dem Vorangegangenen gerade deshalb besonderes Interesse, weil es geradezu das fehlende Zwischenglied zwischen den Konstanzer Fresken und den Königsfeldener Glasgemälden herstellt. Lassen die Gruppen- und Gewandmotive auch hier ein ganz analoges Vorbild der nordfranzösischen Kunst (Beispiel: Roman de la Rose in Wien (Abb. 405) erkennen[16]), so intonieren anderseits diese mächtigen, den oberen Teil abschließenden Baldachine eine Raumherrlichkeit, die deutlich die Erinnerung an Königsfelden wachruft. Auch der relativ unvermittelte Gegensatz zwischen den mehr an oberitalienische Vorbilder sich anlehnenden Turmrudimenten und den einem andern Denken entwachsenen gotischen Deckengebilden entspricht dem künstlerischen Gegensatz der beiden Glasgemäldegruppen in Königsfelden. Aber ungeachtet dieses hier sich stärker aussprechenden Eklektizismus erhält das Werk in der größeren Sachlichkeit, dem starken mimischen Unterscheidungsbedürfnis eine lokale Eigentümlichkeit.

Trotz der nach französischen Vorlagen kalligraphischen Silhouettierung reichster weicher Gewandfalten wird doch überall mehr auf die sachliche Schilderung der oft ganz für sich gesehenen Gliedmaßen des Körpers Gewicht gelegt. Eine mit so großem Sachwissen und trotz pathetischen Schwunges so edel dargebotene Gewandfigur wie die vorderste des schlafenden Jüngers in der Gethsemanedarstellung zeigt, daß man es auch dem Franzosen auf seinem ureigensten Gebiete gleichtun konnte. Manches erinnert, wie das Verhältnis der Gruppen zum Raume, wie die Raumabschlüsse, an die Reliefs des Bolsenareliquiars in Orvieto. Auch die reiche Skala an trefflichen Charakterisierungsmitteln, die sich der Stile des Ganzen in der oft noch archaisierenden Gruppenform unterzuordnen wissen, rufen italienische Erinnerungen wach. An Ernst und Größe der Auffassung — siehe die Figur Christi vor Pilatus — in der mehr treuherzigen als dramatischen Erzählung — im übrigen ein recht deutsches Werk.



Abb. 405. Szene aus dem Roman de Rose, französisch, 1. Hälfte 15. Jahrh., Wien, Hofbibliothek.

Von der Konstanzer Glasgemäldeschule vermag allein zur Charakteristik einen wenn auch nur bescheidenen so doch sicheren Anhaltspunkt









Abb. 406. Teppichparament mit Passionsszenen, 1359, Landesmuseum in Bern.



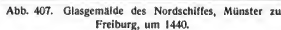


Abb. 407. Glasgemälde des Nordschiffes, Münster zu Freiburg, um 1440.



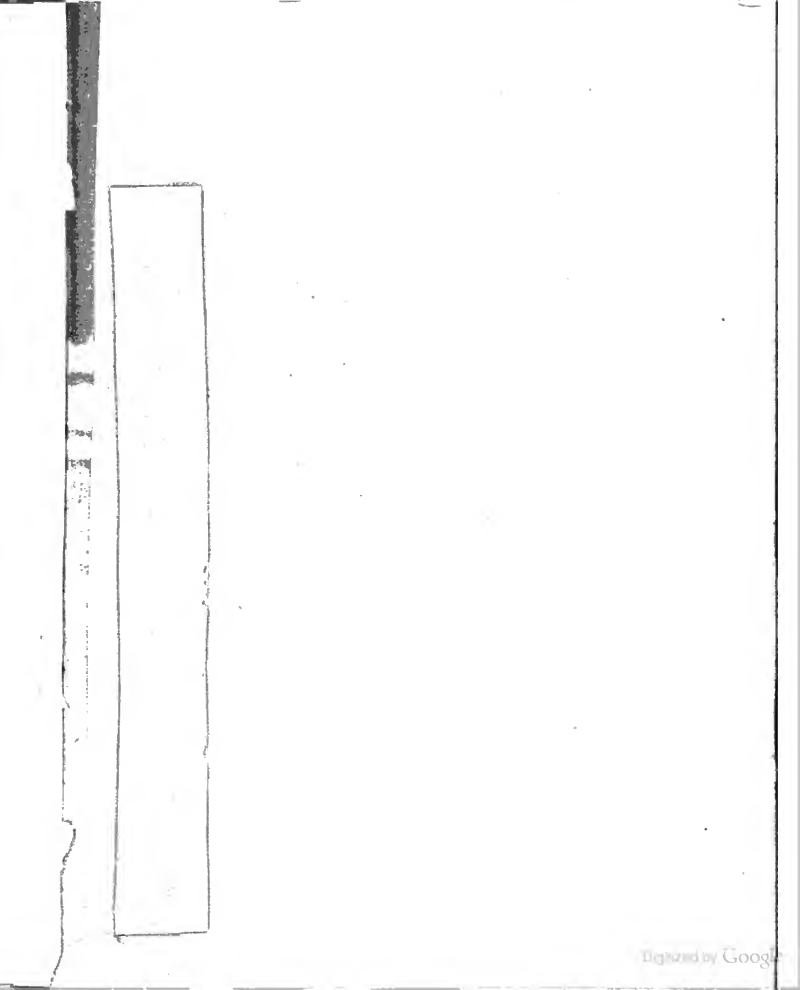
Abb. 408. Geburt, Glasgemälde der Schmiedezunft, nördliches Seitenschiff am Münster zu Freiburg.

ein Glasfenster zu geben, das in der hl. Grabkapelle im Münster zu Freiburg sich befindet (Abb. 403) und erweislich aus Konstanz stammt[16]). Der Stil ist aufs innigste dem besprochenen Glasfenster in Oberkirch bei Frauenfeld verwandt, so daß man von diesem Konstanzer Gemäldestil immerhin ein so bestimmtes Bild erhält, um seine allgemeinen Beziehungen zur Königsfeldener Schule wie den Schweizer Werken zu erkennen. Mehr läßt sich zurzeit nicht sagen.

Der klassizistische Stil in den breitlappigen Gewandungen, die wohlberechnete Haltung läßt das Gemälde doch wieder als eine Vorstufe für das Fresko im Münster erscheinen (Abb. 404)[17]). Man sieht auch freilich um so besser, was unter nordfranzösisch-flandrischem Einfluß daraus gemacht wurde.

Anderseits gruppieren sich um das Fresko im Freiburger Münster eine Reihe weiterer Kreuzigungen im Hochformat, die auch an diesem Orte auf eine bedeutsame Lokalschule mit selbständigem Grundcharakter hinweisen.





In der Kreuzigungsgruppe mit der Gnadenstuhl-Darstellung im Seitenschiff des Freiburger Münsters bemerkt man ein Fortleben der Überlieferungen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wobei die aufkommenden Neuerungen sich mit den Rudimenten der älteren Zeit verbinden. In dem Fenster der Malerzunft dagegen die analoge Neubildung wie in Königsfelden, nur mehr im Sinne der Romantik nordischer Gotik. Daher kann von jener wunderbaren Gleichmäßigkeit und Klarheit der Motive wie im Konstanzer Fresko keine Rede sein. Kleinliche Motive wechseln mit breiteren, leeren Formen, und die Eleganz der Außensilhouette umschreibt ein vor allem mimisch recht wirksames Bewegungsmotiv, das in den erhobenen Händen mündet (Abb. 407). Die stolze Würde der Maria als mater dolorosa tritt in bewußten Gegensatz zur femininen Sentimentalität des Johannes. Solch scharfe Unterschiede in der Charakterisierungsweise vermißt man in den vorangegangenen Werken. Die Freude an der Weiträumigkeit führt auch hier unter Beseitigung alles kleinlich gehäuften Zierates zu einer Vereinfachung der mehr dekorativen Formen, deren Strukturklarheit durch die Farbe unterstützt wird. Ihre starken, besonders auch im Vordergrundswappen auffallenden Farben lassen nach Königsfeldener Muster die gedämpfteren Töne des figürlichen Teiles in einer einheitlichen, räumlich sehr klar sich aussprechenden Farbsphäre von blaulichtem Grunde erscheinen. Es kommt alles auf die Erzielung imposanter Effekte durch die eindrucksvolle Formenklarheit einer räumlich zwar immateriellen aber bühnenmäßig doch wirksamen Szenerie an, während die ältere Zeit in die Schilderung dramatisierter seelischer Affekte sich verbohrte und in der fast wilden Zerrissenheit der Formen hierfür den naiven Ausdruck fand.

Noch mehr macht sich diese gewissermaßen systematische Verwandtschaft mit Königsfelden in dem Fenster der Schmiedezunft (Abb. 408) geltend, in dem strengen, klar nach Horizontalen und Vertikalen eingliedernden architektonischen Aufbau, wobei dieser sich hier aussprechende Akademismus der Idylle des Familienlebens überall widerspricht und inhaltlich nicht frei von grotesken Zügen ist. Die Rahmen sind in manchen französischen Werken der älteren Zeit verwandt (Chorfenster der Kirche in Evreux, Psalter Ludwig des Heiligen, Nat. Bibl. Paris), nur sind die Wimperge gestreckter und verlieren sich oben in ein dünnstengliges Arkadensystem (Kathedrale von Straßburg). Der rautenförmig in Rot und Blau gegliederte Hintergrund gibt auch hier mit dem starkfarbig gehaltenen Medaillonrahmen den dunklen Hintergrund an, von dem sich der zartfarbige figurale Teil nebst den gegenständlichen Zutaten als einheitliche lichte Sphäre isolieren. Es ist ein Werk, das der Königsfeldener Schule im Prinzip der Gestaltung wie in einzelnen Stilmaterialien noch am nächsten steht.

Als nächst ältestes Werk der oberschwäbischen Schule kommt das wahrscheinlich zwischen 1393 und 1408 gestiftete Glasgemälde in Eriskirch in Betracht. Stifter sind die Glieder des Hauses Montfort.

Einzelne Architekturbaldachine erinnern noch an Königsfelden, die übrigen aus einer idealen Hintergrundswand sich entwickelnden Baldachine sind in diesen kleinräumigen Formen mit dem rhythmischen Wechsel von Untersicht und Aufsicht in Württemberg vorher nicht nachweisbar. Die unter pragischem Einfluß stehenden Fenster wie in Markt Erlbach oder St. Erhard in der Breitenau (Abb. 327) beginnen mit einer Fassadenfläche, hinter der sich der kastenartig kleine Raum entwickelt. Hier emanzipiert man sich von der Vordergrundsebene und dient so mit besonderen Mitteln in diesen mehr panoramatischen Raumdarstellungen dem Wirklichkeitsbedürfnis der Zeit. Man hat in St. Sebald in Nürnberg Gelegenheit, die Einwirkungen dieser Gestaltungsweisen in einzelnen Resten untergegangener Gemäldezyklen zu beobachten. Aber trotz dieser unverkennbaren Absage an das geschlossene Monumentalsystem, trotz des Wunsches, das lebendige Figuralmotiv in seinen „malerischen" Motiven zum bestimmenden Grundgedanken der Komposition zu machen, bewahrt man sich hier doch die straffe Disziplin im Formenaufbau, die hier zur Überlieferung gehört. Das kann man von dem jüngeren Nachfolger dieses Künstlers, dem Meister der Chorfenster der Pfarrkirche in Ravensburg, nicht im gleichen Maße mehr sagen. Das Architekturmotiv will hier vorwiegend weiträumige Bühne sein, bleibt aber im wesentlichen doch nur dünnes Gestänge, ein konstruktives Gerippe, um dessen feine Glieder im malerischen Wirrwarr sich die kleinen, im einzelnen kaum zur Geltung kommenden Figuren drängen. Eine hier und da auffallende Formenverwandtschaft mit den Regensburger Glasfenstern, wie mit österreichischen Werken läßt nur erkennen, daß diese Fenster einem im Süden relativ weit verbreiteten Stile angehören, der möglicherweise in Oberschwaben seinen Ursprung hat.

Das schönste Fenster dieser Gattung ist zudem nicht im Schwäbischen, sondern im Bayerischen zu suchen. Die Glasfenster in Straubing (Abb. 409) sind allerdings ohne die Vorläufer in Ravensburg gar nicht zu denken.

Die Architekturmotive sind im wesentlichen dieselben geblieben, nur ist jetzt das ganze Fenster als ein einheitliches, in seinen Vordergrundsarchitekturen von unten — dem Standpunkt des Beschauers entsprechend — gesehenes bauliches Ganze gedacht, in dessen einzelnen nur schwach markierten Stockwerken die kompositionell isolierten Szenen der Lebens- und Leidensgeschichte Christi ohne Bezug zu der Gliederung der architektonischen Umgebung eingeordnet sind. Die Figuren sind von einer französischen Zartheit und sicheren Eleganz in der weichen Linienführung bei einem lyrischen, leicht sentimentalen Temperament, das in vielem an den Stil der Mettener Handschrift einerseits und anderseits bereits an den Meister der Besserer-Kapelle in Ulm erinnert. Es ist jedenfalls der Stilkreis, aus dem dieser Meister erwachsen ist. Das Glasgemälde gehört ebenso wie der Pähler Altar und die Mettener Handschrift dieser unmittelbar an französischen Werken orientierten oberschwäbischen Kunst an. Es fehlt seinem Schöpfer durchaus an dieser wilden urwüchsigen Dramatik der lokalbayerischen Kunst, die sich auch unter dem faltenreichen Prachtmantel westlicher, von höfischer Grazie noch umsponnenen Kunstweise nie verleugnen kann. Auffallend bleiben allein gerade mit Rücksicht auf die Geschlossenheit und Feinheit der einzelnen Szenen die mangelnden organischen Übergänge der einzelnen Architekturmotive, die durch die Fensternasen in einzelne Felder getrennt worden sind. Man wird den Eindruck, als sei hier der Grundgedanke des vielleicht importierten (oder für schmälere Fensternasen) gearbeiteten Entwurfs an Ort und Stelle zum Teil mißverständlich ausgeführt worden.

Der bedeutendste diese Periode abschließende Meister ist der Schöpfer der Südfenster der Besserer-Kapelle im Ulmer Münster. Aus der Tatsache allein, daß ein Schulwerk dieses Künstlers, eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes, sich in Freiburg im Breisgau befindet, wird man allein noch nicht schließen dürfen, daß der Schöpfer Oberschwabe gewesen ist. Allein da einerseits die Vorstufen seiner Kunst in Oberschwaben und künstlerischen Nachfolger und Verwandten sich ebenfalls dort finden, so wird man dort seine Heimat zu suchen haben. Der malerische kleinfigurige Stil bleibt zwar von ihm beibehalten, wird aber zu einer neuen Monumentalisierung geführt (Abb. 410—412).

Das Jüngste Gericht, sein bedeutendstes Werk, wäre mit dem teils unter böhmischen, teils schwäbisch-fränkischen Einwirkungen stehenden analogen Gemälde in Markt Erlbach zu vergleichen: eine repräsentative, etwas leere Monumentalkomposition mit wenigen Figuren und schwachen Gebärden schlicht aufgebaut, wobei die weiträumige Mandorla mit Christus in der Mitte sich über den wesentlichsten Teil des Bildes erstreckt. Bei dem Meister der Besserer-Kapelle ein unüberschaubarer Reichtum differenzierten Lebens in horizontal sich scheidende Zonen geordnet, die ohne Mitwirkung der Architekturen sich unter rhythmischem Wechsel ihrer Höhenausdehnung langsam zur bekrönenden Figur im Spitzbogen emporführen. Eine Unmenge lebensprühender Porträts in zarteste Linien gefaßt, die mehr von der lachenden Lebenslust als von der Erhabenheit und den Schrecken des Augenblickes erzählen. Die erste große Monumentalkomposition des neuen naturalistischen Stiles, in dem der Reichtum der neugewonnenen Anschauung einer neuen dekorativen Bildgesetzlichkeit sich ordnet. Was Klassizistisches an Dürer ist, findet hier seine erste Gestalt. Die Abendmahlsdarstellung mit dem Pathos stolzer Weiträumigkeit in den architektonisch geschlossenen Figurenmotiven, den wohlüberlegten bescheidenen Gestus in dem ergreifenden Stimmungszauber der verschiedenen Charakterköpfe wird man erst in Dürers großer Holzschnittpassion wiederfinden. Der „Renaissance"gedanke der Königsfeldener Werke bleibt doch auch in dieser Welt lebendig, die so sehr von dem Zauber der unmittelbaren Wirklichkeit und ihres gegenständlichen Reichtums umfangen wird. Die „malerische" Perspektive getraut sich nirgends mit den übrigen reichen landschaftlichen Zutaten die edle Ruhe des Ganzen zu stören; überall wohlüberlegte gemessene Gebärden, ein tadelloser stiller Fluß der Gewänder, die Würde des Renaissancemenschen, nur leicht mehr umfangen von dem Romantischen der Gotik. Ein sicheres Schreiten und Gebahren, das dem „höheren" Willen über die eigene Persönlichkeit hinaus kein Recht mehr im Bilde gewährt.

Auch der kühle Silberglanz der Farben im Vereine mit einer virtuosen Technik in der Verwertung des Schwarzlotes läßt die Königsfeldener Überlieferung noch erkennen. Aber nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts läßt sich die geschichtliche Bedeutung dieses Künstlers ermessen. Aus seinem Kreise hat Lucas Moser, der Meister von Tiefenbronn, einen sehr großen Teil seines künstlerischen Materials gewonnen. Er könnte Schüler des Meisters der Besserer-Kapelle gewesen sein[17]).

Die Einwirkungen seiner Kunst machen sich nicht nur im Schwäbischen, sondern auch im Bayerischen bemerkbar, das 1426 datierte Glasgemälde in der Tillykapelle zu Altötting, sign. Hans Gombaumer, ist ein besonders reizvolles Beispiel, um so mehr als die schwäbischen Anregungen hier in ganz persönlicher Weise

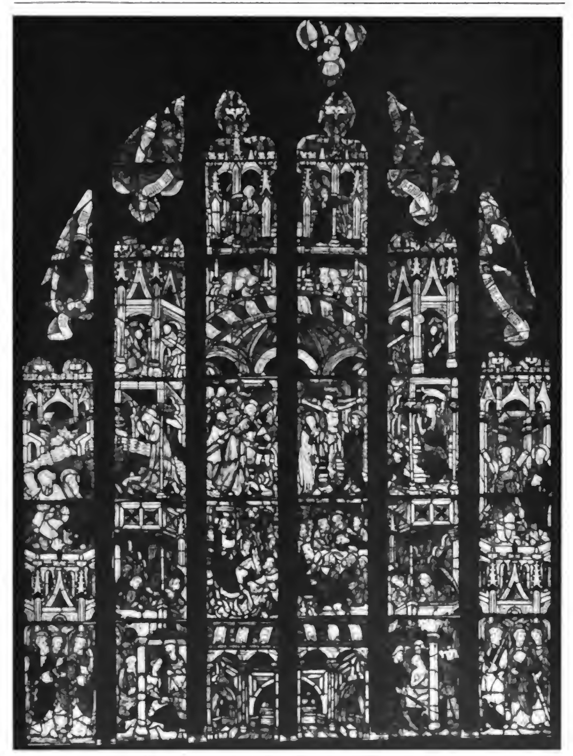


Abb. 409. Glasfenster in Straubing, Kirche. Phot. Zettler (restauriert).





Abb. 410, 411. Marienleben. Glasfenster in Ulm, Münster, Besserer-Kapelle.

weitergebildet werden. Die etwas gedrückteren Architekturen sind denen der Besserer-Kapelle verwandt, desgleichen, wenn auch vereinfacht, Gewandung und Typen.

In der oberschwäbischen Schule gibt ein Meister um diese Zeit den Ton an, der den Königsfeldener Stilformen direkt das Moderne vom Anfang des 15. Jahrhunderts überträgt. Es ist eine ganze Gruppe, die hier, augenscheinlich einem Schulkreise entwachsen, genannt werden muß: die Chorfenster vom Münster zu Ulm, die vom Dom zu Augsburg, Freising und der Münchener Frauenkirche.

Die Fenster in der Benediktuskirche zu Freising sind wohl das wichtigste und interessanteste Werk, indem, sei's direkt oder indirekt (über Regensburg), die Königsfeldener neuen Kompositionsmotive von einem heimischen Meister selbständig verwertet und umgearbeitet werden. Die Datierung steht nicht fest, den Berichten nach bleibt ein Spielraum von mehr als 20 Jahren (1390—1412)[18]. Der Augenschein zwingt möglichst weit ins 15. Jahrhundert innerhalb dieser Grenze hinaufzugehen. Selbst dann noch ein erstaunliches Werk.

Drei Medaillons nach Art der Königsfeldener Gemälde übereinander mit Darstellung der Maria als Tempeljungfrau, Verkündigung und Geburt Christi, wobei oben jeweils Gottvater in einem Segmentbogenmotiv erscheint. Das Bedürfnis zu klarer symmetrischen Gruppierung, das auch die Farbe unterstützt bei breitmassigen monumentalen Gestalten, die würdevolle Geste läßt den alemannischen Einfluß gleich fühlbar werden. Um so verwunderlicher erscheinen die kleinlichen, im Kompositionsganzen verlorenen Architekturbaldachine, augenscheinlich archaische Reste der Überlieferung welche auch der aufs Landschaftliche übergreifenden Weiträumigkeit überall widersprechen[19]). Das Epigonentum vermag sich hier nicht zu verleugnen. Die grandiose Architektonik des 14. Jahrhunderts gelangte hier zu einer Zeit erst zur Kenntnis des Künstlers, wo er sich bereits mit dem freien Naturalismus gleichzeitig auseinanderzusetzen hatte. Dieser innere Widerspruch verleiht auch dem Ganzen sein originelles Gesicht. Die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Werkes kann aber gerade deshalb nicht hoch genug angeschlagen werden, zumal es noch eine der wenigen zweifellos heimischen Arbeiten ist. Die Rechtecksmusterung des blauen Damasthintergrundes der Medaillons, wie auch sonst eine Reihe orna-



Abb. 412. Jüngstes Gericht. Glasfenster in Ulm, Münster, Besserer-Kapelle.

mentaler Einzelheiten erinnern direkt an Königsfelden. Bei der Beurteilung dieser Entlehnungen wird es von Wichtigkeit sein, nicht nur politisch-geographische Gesichtspunkte (Handelswege usw.), sondern auch kirchliche Beziehungen der einzelnen Diözesen, die der Landesgrenzen wenig achteten, sich vor Augen zu halten.

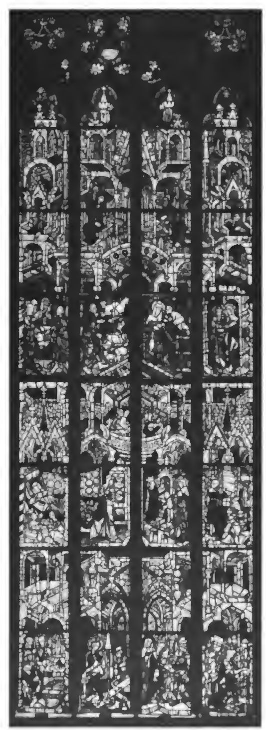


Abb. 413. Ulm, Münster, Marien- od. Annenfenster.

Aber nicht nur der bayerische, auch der niederschwäbisch-fränkische Kunstkreis macht besonders um die Wende des 14. Jahrhunderts stark fühlbare Wandlungen durch. Es sind dies die Gemälde in der Liebfrauenkirche in Eßlingen (zwischen 1380 und 1420 gemalt), die Fenster in der Barfüßerkirche von Eßlingen (um 1420), die von Schwäbisch-Hall und die sog. Stöckenburgerfenster im Stuttgarter Museum, sowie die schon genannten in Rothenburg, Münnerstadt, wie allgemein die Nördlingerschule.

Die heimische Gruppe, wie die Glasgemälde in der Liebfrauenkirche in Eßlingen, die Stöckenburgerfenster, die der Katharinakirche in Schwäbisch-Hall mit Darstellungen der Tugenden und Laster, unterscheiden sich in Form wie Ausdruck ganz wesentlich von den hier vor allem zu nennenden Fenstern des Chores von Ulm (Abb. 413 bis 415). Die beschränkte Gutmütigkeit der auch formal recht harmlosen Gestalten, die sich wie verprügelte Kinder in der Welt herumdrücken, stehen in einem recht augenfälligen Kontrast zu dem Ulmer mondänen Glanz: Weiträumige Szenerien, wohlberechnete würdevolle Haltung und Gebärden, klar sich aussprechende repräsentative Ordnung. Der Renaissancecharakter der Königsfeldener Werke wird, ins Schwäbische übertragen, wie nirgends anders wieder lebendig.

Man hat in Ulm noch Gelegenheit, die Spezifika dieser Ulmerschule gegenüber dem Fenster mit den Szenen aus dem Leben des Johannes d. T. und des Evangelisten durch einen Vergleich sich unmittelbar klarzumachen. Denn diese Fenster tragen so unverkennbar den fränkischen Charakter an sich, daß man sie unbedenklich einem der hier tätigen und urkundlich genannten Nördlinger Glasmaier zuschreiben kann: Es fehlt da an jeder klaren Architektonik, dasselbe rücksichtslose Weitausgreifen der Gliedmaßen, das Explosive des Tuns, wie etwa in dem Paulusfresko von St. Sebald; ohne Sinn für formal wirksames Gruppenmotiv sind die derben, großschädligen Bauernkörper in Bewegung gebracht. Die Typen erinnern vielfach an pragische und nürnbergische oder Münnerstädter Werke. Die das Haupt Johannis darbringende Salome steht dem Gesichtstypus des Meisters Berthold von Nördlingen am nächsten. Es mag dies der Kunsttypus der Nördlinger Meister gewesen sein, in dem sie dem fränkischen Kunstcharakter näher standen und noch nicht wie Meister Berthold von dieser ulmisch-

schwäbischen Kunst neue klassizistische Direktiven erhielten. Man wundert sich freilich, daß diese Kunst neben der heimisch ulmischen sich zeigen durfte. Oder sollte auch diese vom Süden hier eingeführt worden sein? Zunächst ist das Marienfenster (Abb. 413) zu nennen, das in kleinfigurigen Szenen in historischer Folge von Joachims Opferverweigerung bis zur Verkündigung Mariens den Inhalt des Dargestellten gegenüber der anspruchsvollen Pracht der Architekturen kaum zu Worte kommen läßt. Die wechselnden Ansichten der Architektur sind nicht nur gegenständlich, sondern auch formal sinnlos, nur das Resultat einer barocken Formenfreude, die auch in den Figuren nicht eben hochentwickelten Sinn für das Geistige und Charakteristische zu erkennen gibt. In dem folgenden Fenster (Abb. 414) mit den Darstellungen aus der Kindheit Christi (Geburt, Anbetung der Könige, Darbietung im Tempel) sind die Architekturen nicht nur räumlich geschlossenere stabilere Räumlichkeiten (sie gliedern auch die in der ganzen Zeilenbreite sich ausdehnenden Figuren der so monumental erweiterten Historie), sondern sie stehen durch ihre wechselnde Höhen- und Breitenentfaltung in einer systematischen Wechselwirkung mit den Figurengruppen.

Mit der Mittelgruppe wächst in der Darbietung im Tempel aus den seitlichen Niederungen die Architektur zu pathetischer Höhe empor, senkt sich umgekehrt bei der Anbetung der Könige von den höheren Seiten zu einem flachen Bogen herab und unterstützt unten in der geometrischen Figuration das Hagestolze, Steife der anbetenden Hauptgestalt. Was in Königsfelden der bloß formalen Geschlossenheit des Bildes diente, wird hier zum verstärkenden Hilfsmittel des Ausdruckes, die Bildform erhält transzendentale Bedeutung, trotz ihres sinnlicheren Formcharakters.

Auch der koloristische Wandel ist beachtenswert. Die vorne silberweiße, in den Schatten rotviolette Architektur wird durch gelbe Rippenprofile in der Struktur noch besonders geklärt; während in dem Freilichtcharakter der Lokalfarben der Figuren, wo Rot und Blau vorherrscht, noch besonders durch den beschatteten Damasthintergrund gesteigert wird. Die Gebärde spielt mehr durch dieses Bildprinzip, weniger in den Figuren, wo sie fast ganz unterdrückt ist, eine Rolle, und insoferne mag man finden, daß wesentliche Teile des Kompositionsprinzipes des jüngeren Holbeins hier schon zu finden sind. Die die Anbetung des Kindes flankierenden Gruppen gehören trotz der Restauration zu den schönsten Erfindungen schwäbischer Malerei. Der ältere Holbein hatte diese



Abb. 414. Ulm, Münster, Marienfenster.

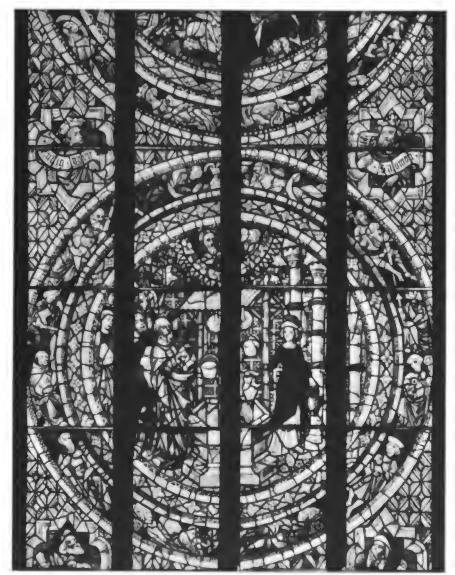


Abb. 415. Ulm, Münster, Medaillonfenster.

Klassizität nicht wieder erreicht, die hier schon gefunden war. Die Fenster haben zwar stark gelitten, geben sich aber doch noch heute als die prachtvollsten Arbeiten dieser schwäbischen Kunst zu erkennen, der die „Renaissance“ schon damals in allen Gliedern steckte. Die Rebekka am Brunnen (Abb. 415) bewegt sich mit der stolzen Sicherheit und Anmut eines Weltkindes, dem auch trotz allem Naturalismus eine symmetrische, wohldiszipliniert Bildform entspricht. Die leuchtendsten Lokalfarben tragen jeweils die amtierenden Hauptpersonen. Das Recht des Dramatischen reicht nur soweit, als das Hausrecht der architektonischen Ordnung hierdurch nicht gestört wird. Das ist in dem ebenfalls hier zu nennenden Medaillonfenster im Dome zu Augsburg (Abb. 416) trotz robusterer Beweglichkeit in den Nebenfiguren der Passionsszenen nicht viel besser, weil dort das ganze Fenster unter Vermeidung aller leuchtenden Farben, wohl dem Gegenstande entsprechend, in Grün und Violett gehalten ist. Übrigens ein selbständiger Meister ohne das Mondäne der Ulmer Welt. Es scheint nicht, daß Augsburg selbst schon damals eine große Rolle gespielt hat. Das ganze herrliche Dreikönigsfenster im Dom dürfte ebenfalls oberrheinischen, vielleicht elsässischen Ursprungs sein.

Der Einfluß der ulmischen Glasmalerei erstreckt sich im Vereine mit der Nördlinger bis weit ins nördliche Deutschland hinauf. Im einzelnen wäre das noch zu bestimmen. Das Helenafenster im Dom zu Erfurt wäre sicherlich nur ein Beispiel für viele.

Wie im Schwäbischen und Alemannisch-Schweizerischen, so macht sich auch im Elsässischen und in den späteren Schweizer Arbeiten der Einfluß Königsfeldener Werke stark

geltend, ohne daß man aber zur bloßen Nachahmung schritt. Man hat ganz Persönliches aus dem Übernommenen gemacht und mehr eine allgemeine Anregung sich gefallen lassen, zumal man auf halbem Wege den Neuerungen entgegenkam.

Am interessantesten sind in dieser Hinsicht die Fenster mit den Darstellungen der Tugenden und Laster in Mülhausen, gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden. Es sind zwei ganz verschiedene Anschauungen, die hier die Figuren in zwei Lager spalten (Abb. 417, 418). Die Castitas, die die Luxuria bekämpft, erinnert in der breitlappigen Gewandung in diesem zwanglosen Dastehen, mit der heimlichen Pathetik der Glieder, den groß auf das Bewegungsmotiv der Arme eingestellten Gliedmaßen ganz an Königsfelden, während trotz der analogen Bewegung in dem Gegenstück die sentimentale Romantik der Gotik in den schüchtern den Körper umschlingenden Gewandfalten, die nirgends es zur freien Entfaltung der Gliedmaßen kommen lassen, den kokett verdrehten Armen sich äußert. Dafür hat sie den Vorzug stärkerer Ausdruckskraft und gegenüber den hochgehenden Armsilhouetten der am Boden liegenden Laster erscheint das Gegenstück recht lahm.

Unter Königsfeldener Einfluß stehen auf elsässischem Gebiete ferner die Glasfenster in der Kirche von Niederhaslach (Abb. 419), der bedeutendste Gemäldezyklus der jüngeren Schule vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Der Königsfeldener Stil erscheint ins „Malerische" übersetzt. Ein großes Rundmedaillon nach Königsfeldener Muster umschließt den Hauptteil der Szenerie, der friesartig von den Nebenszenerien oben und unten umrahmt wird. In dem Trubel der Bewegungsmotive verliert das Einzelne seine Bedeutung. Der nivellierende Geist volkstümlichen Empfindens sieht das Wesen der Natur hier wie anderwärts in der Ungesetzlichkeit der Folge von Erscheinungsmotiven. Aber dieser Beweglichkeit fehlt doch das Kernige urwüchsigen Lebens und die schal werdende Welt höfischer Eleganz verliert sich hier zumeist in eine charakterlose Weichheit der Formen. Und doch findet der Künstler in der lyrischen Seite seines Wesens still ergreifende Noten für eine schlicht sich äußernde Dramatik in den einzelnen Szenen. Die Enthauptung Johannes' ist des repräsentativen Charakters völlig entkleidet und in eine Folge reizvoller Gestaltmotive aufgelöst, die vor allem dem kausalen Zusammenhang der Figuren unter sich, nicht der Logik der Bildformen dienen. Bei diesem Naturalismus der Geschichtsmalerei ist auch die Mimik um ein erhebliches wärmer, intimer geworden. Ein erstaunlicher Reichtum an Charakterisierungsmitteln bringt überall in die Szenen einen Zug fein differenzierter Menschlichkeit, in der alemannischer Tiefsinn mit rheinisch-fränkischer Lebendigkeit sich verbindet.


Abb. 416. Augsburg, Dom, Medaillonfenster.

Man ist deshalb hier ähnlich wie in Münnerstadt immer mehr vom Bilderbauen abgekommen, so daß, wie in den Glasfenstern von Thann, Hintergrund und Vordergrund, Architekturen und Figuren oben und unten in eine schwer entwirrbare Masse sich auflöst, in der Haupt- und Nebensachen wie allgemein der spezifische Inhalt der Geschichte kaum mehr





Abb. 417, 418. Laster bekämpfende Tugenden. Glasfenster in Mülhausen, Protestantische Kirche
(nach Bruck, Taf. 39).

zu erkennen sind. Deshalb hat man anderwärts sich zu einer streifenartigen Trennung von komplizierten Architekturprospekten und dem unentwirrbaren Knäuel der Figurenszenen entschlossen und dadurch allerdings eine übersichtliche Gliederung des Fensters erreicht, die aber weder etwas mit dem Vertikalismus des Fensteraufbaues zu tun hat, noch in irgendeiner Weise dem Inhalt und der Komposition der Historien dient. Die robuste, an fratzenhaft realistischer Mimik sich gefallende Kraft weiß gar nichts mehr mit den überlieferten Gewandschemen zu machen. Aber hinter dieser absterbenden schemenhaften Welt revolutioniert doch ein Geist, der in der Werkstatt Multschers, vor allem aber in Grünewalds Schöpfungen zum vollen Durchbruch gelangt. Auch die Architekturen sind zum Teil schematisierte Produkte heimischer Überlieferung, wo sie nicht, von französischen Vorbildern übernommen und ohne rechten Zusammenhang mit dem Figürlichen diesem als eine besondere Szene koordiniert sind. Aber auch Königsfeldener Motive erscheinen in diesem übrigens zum Teil oft bornierten Eklektizismus. Das Vorbild ist in dem Fenster, auch in Einzelheiten, wie etwa dem mittleren Baldachin in der Heilung des Gichtbrüchigen (Abb. 420) ja unverkennbar (vgl. Abb. 401), obwohl die Banalität der Auffassung hier nichts mehr von dem edlen Klassizismus des 14. Jahrhunderts aufzuweisen hat. Der Realismus der neuen Zeit tritt seine Herrschaft an.

Die Analogien zur schwäbischen Kunst des Multscher-Stilkreises haben insoferne noch ein historisches Interesse, als sich, besonders in dem Berner Kunstkreis, neben den Chorfenstern der St. Mauritiuskirche in Zofingen, vor allem in dem freilich erheblich späteren Chorfenster des St. Vincentmünsters Stilverwandtschaften finden, und uns gerade für diese Kirche die Tätigkeit eines Ulmer Meisters urkundlich bezeugt ist (Abb. 421). Ob und inwieweit wir hier die Ausstrahlungen einer schwäbischen Schule ins

rheinische und schweizerisch-alemannische Gebiet zu erkennen haben, läßt sich heute nicht feststellen. Doch zeigen diese Fenster einen archaisierenden Stil, der zum mindesten in dem Gesamtaufbau sich ganz an die Fenster im Münster von Thann hält und vor allem die Materialität der Räumlichkeit der Architekturen betont. Auch gehören diese Werke zu einer künstlerisch scharf umgrenzten Gruppe, die ihre Analogien besonders in oberschwäbischen und den damit in Verbindung stehenden bayerischen Werken finden.

Was sonst an schweizerischen Glasgemälden aus dieser Zeit erhalten ist, ist nicht sehr viel. Königsfelden spielt am Anfang des 15. Jahrhunderts noch immer eine bedeutsame Rolle auf dem Gebiete der Glasmalerei. Das älteste datierte Glasgemälde aus dem 15. Jahrhundert, ein Wappenfries aus der Kirche von Gebensdorf vom Jahre 1438, ist Königsfeldener Ursprungs. Möglicherweise hängen auch die um 1420 entstandenen Glasgemälde in der Kirche auf Staufberg bei Sensburg mit Königsfeldener Werkstätten zusammen.

Weiter kommen als neue künstlerische Mittelpunkte auf dem Gebiete der Glasmalerei vor allem Bern, daneben Zürich und Luzern in Betracht. Hier wird ein ums Jahr 1424 geborener Glasmaler Hans Fuchs genannt. Bern begründet seine Vormachtstellung durch den Bau seines Münsters. Doch gehören die erhaltenen Werke durchwegs der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Die Werke des Meisters Hans von Ulm, der 1441 ein Fenster verrechnet erhält, sind nicht mehr nachzuweisen. Sein Nachfolger ist Meister Nicolaus, ein ortsansässiger Künstler, der 1447 genannt wird. Weiter wird zwischen 1433 und 1446 ein Meister Clewin und 1449 ein Meister Stephan genannt. Daneben 1458—69 ein Peter Glaser aus der Gegend von Worms. Daß schwäbische und rheinische Künstler am Anfang des 15. Jahrhunderts in der Schweiz jedenfalls einen guten Teil der künstlerischen Arbeit pflogen, steht außer Zweifel.



Abb. 419. Johannesfenster. Niederhaslach, Kirche (nach Bruck, Taf. 42).

Den künstlerischen Abschluß der rheinischen Glasmalerei dieser Zeit stellt das Katharinenfenster von St. Georg in Schlettstadt dar (Abb. 422). Die klare weiträumige Architektur verleugnet hier das Vorbild Pariser Buchillustration nicht (vgl. Abb. 144), und auch die figürlichen Typen sind, besonders in der minutiösen Feinheit der Gesichter, ganz nach dem französisch-burgundischen Miniaturenschatz gebildet. Die elegante Strukturklarheit der durch den systematischen Wechsel von horizontal und vertikal trotz aller Weiträumigkeit ganz an die Bildebene gebundenen Architekturen, die mit ihren schlicht kassettierten Decken ohne ausgesprochen gotischen Zierat frei und groß hallenartig sich aus den Figurengruppen entwickeln, ganz zwanglos locker über den Gesamtraum sich verteilen, entspricht ganz französischer Kompositionsart. Es ist die mondäne Eleganz französischer Kultur, die den dramatischen Gedanken künstlerisch im Gewande fröhlichster Idylle erscheinen läßt. Die schöne Halle breitet fröhlich ihre farbenglänzenden Decken über den heiteren Glanz der beweglichen Gesellschaft aus. Man sieht einzelnes kaum, trotz der sorgfältigen Schilderung jeder Gestalt. Doch fällt diese allgemeine



Abb. 420. Thann, Münster, Chorfenster
(nach Bruck, Taf. 52).

Beweglichkeit in den lockeren und doch fortperlenden Gruppenmotiven auf. Die Freude an der stofflichen Realität der Gegenstände hat deshalb auch nirgends zu einem grob sich aussprechenden Realismus geführt. Wenn auch der Reiz der eleganten Silhouette den Künstler viel weniger interessiert wie die richtige Schilderung der freien Bewegung der Gestalt ohne Rücksicht auf seine künstlerische Zweckmäßigkeit oder Wirksamkeit, so führt doch diese gleichmäßige Verteilung des Figurenmotives innerhalb der ihm zugewiesenen Raumzone doch zu einer künstlerisch zwanglos sich ergebenden Einheit.

Außer den schon genannten großräumigen monumentalen Fenstern in Straßburg, dem neben Königsfelden und der Bodenseegegend wichtigsten Zentrum der Glasmalereikunst, ist noch auf eine Gruppe von Glasfenstern hinzuweisen, deren Kompositionen in ganz unmittelbaren Wechselbeziehungen mit der Miniaturmalerei gestanden haben (Abb. 423 u. 424). Der Miniaturistenstil der Pariser Schule der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wechselt mit jenem schon genannten flandrisch-englischen Stile, der in den besonders kleinfigurigen Bildern vor allem die kleinliche Tüftelei in den zartlockigen Köpfchen beseitigt und alles aus einem einheitlichen Farben- und Formenmotiv herausentwickelt. Auch sonst ist die Farbe als Ordnungsmittel für die ohnedies so wohldisziplinierte Lebendigkeit zartgliedriger Gestalten benutzt. Der feine Sinn für den musikalischen Reiz des Formenrhythmus überträgt sich auch auf die Gesamtgliederung des Fensters, wobei bei der Raumverteilung nur die Hauptszenerie etwas zu kurz gekommen ist. Rein lokale Schöpfungen dagegen das Katharinenfenster im Historischen Museum in Mülhausen, derber in den Formen, voll gutmütiger Beschränktheit im Ausdruck.

Was an **Tafel- und Wandmalereien** der schwäbischen Gebiete erhalten ist, gibt nur ein unvollkommenes Bild dieser Tätigkeit. Man muß schon weit auseinander liegende Landschaften ins Auge fassen, muß sowohl den Oberrhein in seiner ganzen Ausdehnung, als auch den Mittelrhein einbeziehen, um bezeichnende Werke der schwäbischen Kunst im weitesten Sinne zu umfassen. Eine genaue Scheidung der beiden Malgattungen nach dem Malgrunde ist um so bedenklicher, je früher die Denkmale sind: zu sehr sind noch Tafelgemälde von der älteren Kunstübung der Wand- und Buchmalerei abhängig. Für sie gilt noch die strenge Regel des tektonischen Aufbaus, die feste Rahmung einzelner Gestalten mit Leisten. Das schließt auch Versuche räumlicher Darstellungen, sei es der Architektur, sei es der Landschaft, schlechterdings aus. Ja, auch wenn keine sichtbaren Schranken vorhanden sind, scheinen gleichsam feste Gurten die Figuren voneinander zu isolieren.

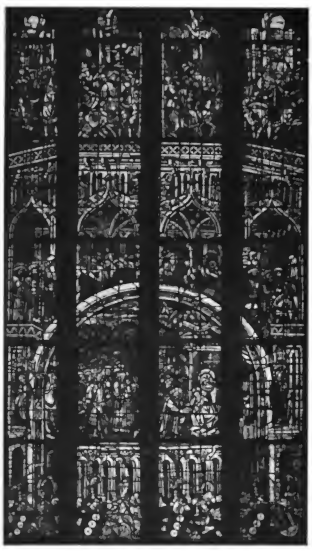


Abb. 421. Bern, Münster, Chorfenster.

Eines der frühesten Tafelwerke Schwabens aus der Zisterzienser-Abtei Bebenhausen (heute in der Stuttgarter Gemäldegalerie) von 1335 stellt Maria auf dem Thron Salomos und ihre „Tugenden bei der Verkündigung" dar[20]). Es hat noch ganz den Charakter der gleichzeitig entstandenen Wandgemälde. Der Altar aus Mühlhausen a. N. (jetzt ebenfalls in Stuttgart) ist, obwohl nachweisbar seit seiner Entstehung in Schwaben befindlich, doch zweifellos ein Werk der böhmischen Schule, und zwar ihrer dritten, Wenzelschen Periode. Den endgültigen Nachweis des fremden Ursprungs lieferte Lange[21]), der auch eine einleuchtende Erklärung für diesen erratischen Fund in einem schwäbischen Städtchen gab, nachdem Reber[22]) schon vorher die richtige Zusammensetzung der einzelnen Teile vorschlug. Zwei ausgewanderte Mühlhausener Bürger, die in Prag das Bürgerrecht erworben hatten, mochten in der Heimat mit den letzten Errungenschaften der pragischen Kunstweise prunken wollen und ließen auf die Innenseiten die drei böhmischen Nationalheiligen in prächtigen Gewändern, auf die Rückseiten aber biblische Szenen (vgl. Abb. 184 und den dazu gehörigen Text) malen, in denen die beiden Stifter mit einer nahezu boshaften Individualisierung untergebracht wurden. Das redende Wappen „Mühlhausen" und württembergische Wappen am Rahmen bezeugen allein heute die lokale Zugehörigkeit des Altars, der auf fremdem Boden vermutlich von einem deutschen Maler hergestellt wurde.

Wie auch in der ersten Hälfte des 14. Jhhs., ist wieder vornehmlich in Konstanz zu suchen, was die Wandmalerei dieser Zeit hervorbrachte. Es sind dies spärliche Reste,

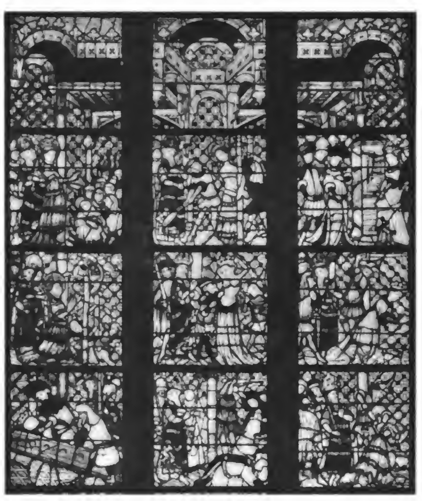


Abb. 422. Katharinenfenster, Schlettstadt, S. Georg.

z. T. Ruinen, und kaum ein Gemälde hat die wundervolle Erhaltung der Kreuzigung der Münstersakristei von 1348 (Abb. 404). Ihren Typus zeigte auch eine Kreuzigung im ehemaligen Dominikanerkloster (heute zum Insel-Hotel umgebaut), deren ikonographisch interessante Christusgestalt auf ein oberrheinisches Vorbild zurückzugehen scheint. Das Schwelgen im Duktus der Gewandfalten hat sie ebenfalls mit jener früheren Kreuzigung gemeinsam, und auch mit einer dritten im Münsterkreuzgang. Es wären noch ein Tod Mariä und ein Schmerzensmann in demselben Raum[23]) sowie eine Reihe von Brustbildern im Bogenfries des Münsters zu nennen, welche flott hingemalte Köpfe mit stark sich vorwölbenden Backen und tiefliegenden großen Augen zeigen. In ihnen kündigt sich schon ein neuer Geist an, auf den im folgenden näher einzugehen sein wird.

Von Konstanz strahlte nach allen Seiten eine Kunstübung aus, deren Fragmente wir am jenseitigen Ufer des Bodensees (Reichenau-Mittelzell, Überlingen), aber auch in der Schweiz[24]) (Winterthur, Feldbach, Weltalfingen, Oberstammheim usw.) vorfinden; letztere



Abb. 423. Straßburg, S. Wilhelm.



Abb. 424. Straßburg, Laurentiuskapelle, Münster.

sind durch ihren Zusammenhang mit der Manesse-Hds. bemerkenswert. Dem Ende des 14. Jhhs. dürften schließlich ein Fragment eines Bildes aus Geisingen — jetzt in Karlsruhe — und eine Tafel mit der Vermählung Mariä an der Vorderseite und der Geburt Christi an der Rückseite angehören, die jetzt im Rosgarten-Museum in Konstanz aufbewahrt wird (Abb. 425)[25]. In der Parallelität der Gestalten, die noch durch die zarten Grate der Gewandfalten und die stark betonten Vertikalen der Architektur gesteigert wird, sind Rudimente jener isolierenden Behandlung der Figur, die von der Wandmalerei stammt, zu sehen.

Der Mittelrheingegend war es vorbehalten, einige Werke hervorzubringen, die in der Geschlossenheit des Aufbaus die klassische Formel der damaligen Kunstübung geben. Durch einen günstigen Zufall sind sie außerdem fast alle an einem Ort, oder in seiner Nähe, vorhanden: Darmstadt bietet mit seinen Altären, dem Friedberger, dem Siefersheimer, dem Ortenberger und dem Seligenstädter, eine seltsam glückliche Gelegenheit, sich über den Tatbestand der mittelrheinischen Kunst an der Neige des 14. Jhhs. zu unterrichten[26]. Die Nähe Burgunds und Frankreichs, aber auch Kölns, mag bei den Malern dieses Stammes, die zur Systematisierung von Haus aus neigten, jene Veranlagung noch gesteigert haben, und so ist es wohl billig, die im folgenden behandelten Werke trotz ihrer mannigfachen Beziehungen zu den Ostfranken im Zusammenhang der schwäbischen Schulen zu behandeln. Zwischen dem eigentlichen Schwaben, bis nach Nördlingen hin, flutet der geistige Austausch hin und her, und der Neckar vermittelt diese regen Beziehungen in demselben Maße wie der Rhein.

Der Friedberger Altar zeigt in der Mitte eine Kreuzigung, um die herum je drei Apostel neben Maria und Johannes stehen; außerdem sind noch ein Flügel mit Darstellungen aus dem Marienleben und dreieckige Aufsätze mit solchen nach Christi Tod erhalten (Abb. 340, 426, 427). Den Eindruck bestimmen die hochaufgeschossenen Gestalten der acht Heiligen, inmitten deren der lang ausgezogene Gekreuzigte hängt. Die Gewänder legen sich um die Körper, unmateriell, mit dünnen, zarten Stoffen, deren Falten nahezu kalligraphisch empfunden sind. In eigentümlichem Kontrast dazu die runden Ovale



Abb. 425. Vermählung Mariä, Konstanz.

der Köpfe, mit knospenhaft geschwellten Wangen, blühenden Lippen, bedächtig verträumten Augen und einer Gloriole fein stilisierter Locken (Abb. 426). Nichts von der larmoyanten Weichheit der nahen Kölner, überall lyrische Konzentration, eine Nuance, die gerade bei den Schwaben hundert Jahre später zum Durchbruch kommt. Andere Hände, die mit den einfachsten Architekturfragen schwer zu ringen hatten, waren an den Flügeln und Aufsätzen tätig (Abb. 427).

Der sogen. kleine Friedberger Altar zeigt Szenen aus dem Marienleben. Der Siefersheimer verdoppelt die Anzahl der Apostel und bedeckt die obere Hälfte der Fläche mit überreichem Maßwerk: diese Vollzähligkeit und Häufung gleicher Elemente wirkt schon ermüdend und auch in der Artikulation der Glieder klingen kölnische Formeln an. Ihm verwandt sind Miniaturen des Karmeliterbruders Nikolaus von 1432 (Mainz, Dom), weich modellierte Initialen in Meßbüchern.

Um die Wende des Jahrhunderts wird am Bodensee das Streben nach Erfassen der Wirklichkeit sichtbar, früher als in anderen deutschen Gegenden. Gewiß war der neuerdachte Sinn für das Reale eine allgemeine Erscheinung, aber hier, bei den „Seeschwaben", bekam er noch ein besonderes Gesicht. Es ist schon oben (vgl. S. 325) auf die Bedeutung von Konstanz in diesen Dingen hingewiesen worden; die günstige geographische Lage wird diese Entwicklung beschleunigt haben. Nur mühsam ringt sich das Neue empor, und im unsicheren Tasten, sprungweise, werden Einzelheiten eingeschmuggelt, die von den Bestellern gerade nur geduldet wurden. Man malt Heiligenzyklen in der alten Anordnung, hält die ikonographisch festgelegte Form für streng verbindlich und nur bei seltenen Gelegenheiten kann der Maler seinem Temperament die Zügel schießen lassen. Allein man empfindet hie und da die Schalheit der hergebrachten Linie als un-



Abb. 426. Detail des Friedberger Altars, Darmstadt.

erträglich und wagt mit einem scheuen Blick auf die umgebende Natur, diese mit ins Bild einzufangen. Nichts natürlicher, als daß dieses Wanken, daß diese Bedenken einen Riß in das Gefüge der Bilder bringen, daß sie unausgeglichen wirken, und die Unsicherheit der Maler sich ihren Schöpfungen mitteilt. Es sind durchweg Werke einer Übergangsstufe, eines Mischstils, die im folgenden zu besprechen sind: die Künstler fanden weder den Mut, das Alte über Bord zu werfen, noch zum Neuen herzhaft sich zu bekennen.

Seit jeher war in Konstanz die Vorliebe für Wandmalerei sehr lebhaft. Der Aufschwung der Stadt begünstigte sie und das Konzil (1414—1418), bei dem so viele freskengewöhnte Kirchenfürsten zusammenkamen, drängte lebhaft zu dieser Kunstgattung. Wohl schon im ersten Jahrzehnt des 15. Jhhs. entsteht der Zyklus mit Legenden des Nikolaus von Myra in der Schatzkammer des Münsters; etwa um dieselbe Zeit erfolgte die Ausmalung der Augustiner- (heute Dreifaltigkeits-) Kirche, kurz nach dem Konzil schmückt der kunstliebende Bischof Otto von Hachberg die Margarethenkapelle des Münsters mit Nischenbildern.



Abb. 427. Flügel des Friedberger Altars, Darmstadt.

In den Legenden des hl. Nikolaus[27]) des Schifferheiligen, die an der Südwand der Kapelle angebracht sind, während die Westwand Mordszenen aus einer unbekannten Legende zeigt, ist vielfach Gelegenheit geboten, einen See mit einem Schiff darauf darzustellen und nun ist es bezeichnend, wie zwei Tendenzen sich dauernd durchkreuzen: die auf dekorative Behandlung ausgehende mit der expressiven. Die Wellen der See, die dem Linienbedürfnis des Malers ebenso entgegenkommen, wie auch das immer ins Profil orientierte schöngeschwungene Schiff, sie vertragen sich nicht recht mit dem Gedränge der Insassen und ihren heftig ausfahrenden Gebärden. Auch an den Heiligen und seine schön flutenden Gebärden wagt sich noch nicht die Neuerungssucht (Abb. 428 u. 430), jedoch schon die rundlichen feisten Gesichter der Schiffer mit ihren kugeligen Augen und blühenden Mündern weisen auf ein neues Geschlecht, vollends aber in den Mordszenen kommt eine fast erschreckend kaltblütige Beobachtungssucht an den Tag. In den spärlichen Architekturen sind Ansätze räumlicher Andeutung sichtbar.



Abb. 428. Wandmalerei der Schatzkammer des Münsters. Konstanz um 1420.



Abb. 429. Fresko der Augustinerkirche. Konstanz, um 1410.

Die Typen gehen mit denen der Hs. der Berliner Kgl. Bibliothek, dem sog. Troß'schen Bruchstück, zusammen, dessen Konstanzer Ursprung damit vielleicht erwiesen wäre.

Unter den Fresken der Augustinerkirche[25]) sind die Friese des Langhauses mit der Darstellung des Stammbaumes der Augustiner-Eremiten und sitzende Könige in den Zwickeln zu unterscheiden. In ersteren ist wiederholt der heilige Augustin mit einer Gruppe von Mönchen, denen er die Regel überreicht, dargestellt, und nun geht das Bestreben des Malers nach einer Individualisierung der unzähligen Köpfe in Dreiviertelstellung, die eine starke Verwandtschaft mit dem Rundbogenfries des Münsters zeigen (vgl. S. 342). Die sitzenden heiligen Könige sind auf reich ausgestatteten Thronen untergebracht, und in der feinen Anpassung der Sesselformen an die Gestalten sind noch Reste der alten Observanz zu sehen, die allerdings mit der Durchmodellierung der Köpfe im Stil der Wenzelschen Bilder in seltsamem Konstrast steht (Abb. 429). In der Tat erinnert hier manches an die Wandmalereien der Burg Karlstein und viel spricht für die Annahme, daß der Stifter dieser ausgedehnten Arbeiten Kaiser Sigismund war, der zum Besuch des Konzils bei den Augustinermönchen zu Gast weilte, und sich auf diese Weise erkenntlich zeigen wollte. Dies würde dann ihre Entstehungszeit etwa in die zwanziger Jahre des 15. Jhhs. verlegen, wofür auch die Architekturen sprechen. Die Margarethenkapelle, in der der Bischof begraben ruht, zeigt über der Tür drei Bilder, die von einem Rahmen zusammengehalten werden: Maria unter einem Gewölbe, Christus von Engeln umgeben und den Satan, der durch die Lanzen dreier Engel an eine Brüstung gepreßt wird, Darstellungen, die auf die unbefleckte Empfängnis Mariä anspielen und als solche ebenfalls in die zwanziger Jahre des 15. Jhhs. zu verlegen sind (Abb. 434). Das Doktrinäre des Themas teilt sich auch den schematisch gelösten Kompositionen mit. Über dem Grabmal des Bischofs ist eine Kreuzigung mit Petrus, Paulus und dem Stifter zu sehen, über denen hinter einer Steinbalustrade Maria in der Strahlenglorie erscheint. Das Gemälde ist 1445 datiert und zeigt schon ganz andere Formen, die etwa mit den schweren Gestalten des Witz und des Tuchermeisters zusammengehen. Interessant ist seine Ana-



Abb. 430. Wandmalereien der Schatzkammer in Konstanz (Detail zu Abb. 428).

logie mit dem berühmten Stich des Meisters E. S., der Maria von Einsiedeln, ein Argument mehr für dessen Lokalisierung in diesen Gegenden.

Die Grundsätze für die Wanddekoration wiederholen sich in ganz Schwaben und so zeigen auch die Wände der Burgkapelle Zwingenberg a. Neckar oder jene der St. Veitskapelle in Mühlhausen a. N. (aus der der böhmische Altar stammte) ganz ähnliche Prinzipien.

Lang- und Schmalwände, Altarnische, Decke, Fensternische, alles wurde mit stehenden Heiligen, Königen und mit religiösen Szenen bedeckt. In Zwingenberg[29]) sind es große ausdrucksvolle Gestalten, die fast heroisch wirken (Abb. 433), während die Frauen an der Wucht ihrer Gewänder schwer zu tragen haben. Gestiftet von den Brüdern Hans und Eberhardt v. Hirschhorn, sind die Fresken im Laufe der beiden ersten Jahrzehnte des 15. Jhhs. entstanden. Die Kreuzigung geht mit der Freiburger zusammen; die Verkündigung zeigt einen Versuch, den Innenraum etwas abweichend von der Norm darzustellen. — In der Veitskapelle sind drei Gruppen von Malereien zu unterscheiden: 1. die ältesten, um 1400 entstanden, die mit den Zwingenbergern peinlich übereinstimmen, 2. die St. Veitslegende im Chor, 1428 datiert und 3. schlecht erhaltene Passionsszenen.

Am Mittelrhein werden naturalistische Beobachtungen nicht mit der Heftigkeit der südlicheren Gegenden aufgenommen, sie werden auch unscheinbar verarbeitet, oder man scheint das Revolutionäre der Neuerungen nicht recht empfunden zu haben, mit einer gewissen Sorglosigkeit fand man sich damit ab. Die Nähe der Mittelfranken, der Kölner, die im starren Kanon der Bildgestaltung — sei's im eigenen, sei's im fremden — ihr Heil suchten, mag hier verzögernd gewirkt haben.

In der Kreuzigung aus der Frankfurter Peterskiche[30]) herrscht ein unbotmäßiges Gedränge, Reiter sprengen mit vorgeneigten Körpern mitten in die Menschenmenge, vorn stauen sich die beiden Gruppen,



Abb. 431. Kindermord. Germ. Museum, Nürnberg.

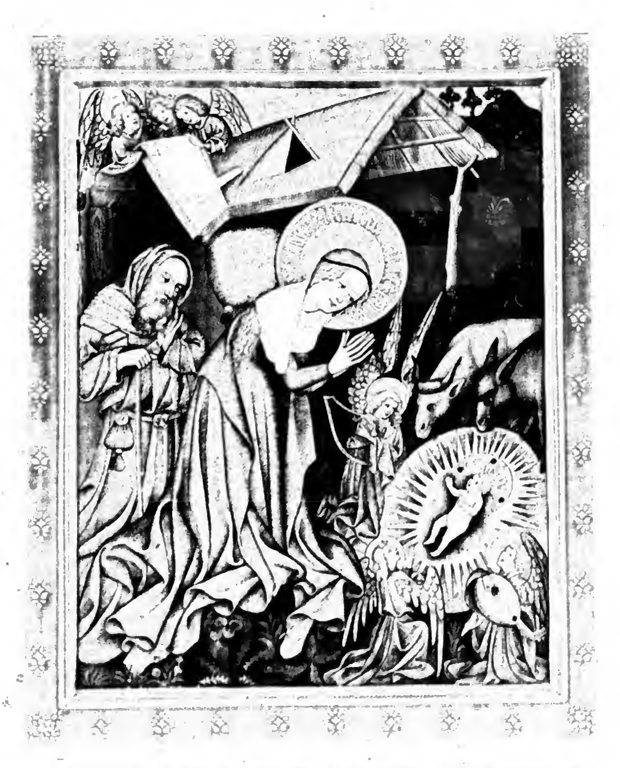


Abb. 432. Anbetung der Könige vom Ortenberger Altar, Darmstadt.

die um Maria und eine andere um Veronika, und oben wird ein Schächer erst die Leiter hinaufgeführt. In einem Fragment einer Kreuzigung in Darmstadt agiert eine hl. Frau um Maria lebhaft mit den Händen, und der hängende Leib Christi dehnt sich zu einer schauerlichen Kurve. In einem Bethlehemitischen Kindermord eines Altars im hessischen Städtchen Schotten[31]) hantieren die Kriegsknechte mit einer Roheit, die in bewußten Gegensatz zu der Innigkeit der Mütter gebracht wird. Das Bild geht mit zwei anderen des Germanischen Museums (vgl. Abb. 356 mit 431) zusammen, was aber nicht unbedingt auf ostfränkischen Ursprung zu deuten braucht. Wenn der Zwang nachläßt, gelingen hier solche Werke, wie eine Kreuzigung in der Mainzer Stephanskirche (Abb. 435, 436), in der beiderseits des Kreuzes je eine feste Vertikale den Maßstab der an sie gelehnten, mit Gefühl getränkten anderen Gestalt abgibt, links der zusammenbrechenden Maria, rechts des Hauptmanns. Alle Köpfe bilden in ihrer Gespanntheit gleichsam einen Bogen, dessen Pfeil der Kreuzesstamm ist.

Abb. 433. Burgkapelle, Zwingenberg a. N.

Der Ortenberger Altar nimmt eine Sonderstellung durch seine dekorative Behandlung ein. Nirgends sonst ist wie hier die Bildfläche auf ihre dekorativen Bestandteile hin durchempfunden und in ihrem wahren Sinn eben als Fläche aufgeteilt worden. Zeigen die Flügel einige Zugeständnisse an das moderne Streben nach räumlicher Wirkung, so ist doch der Mittelteil, die hl. Sippe, nur ein wundersames Gewoge von schlängelnden Linien, von Streifen und Bändern, die angeblich Falten bedeuten, von weißen Flecken der Kopftücher, von edelsteinbesetzten Kronen, Haaren und Kindern. Dazu die silbern schillernde, mattgelbe Farbe, die an Goldschmiedewirkungen erinnert und eine minutiöse, ganz kupferstichartige Modellierung, die nicht nur keine Tiefen vorzutäuschen sucht, sondern den flächigen Eindruck hebt (Taf. XXV).



Anbetung des Kindes, Ortenberger Altar Museum Darmstadt (Anfang des XV. Jahrhunderts)
(aus Back, Mittelrheinische Kunst, Verlag von Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M.).



Abb. 434. Wandmalerei der Margarethenkapelle des Münsters, Konstanz.





Abb. 435, 436. Kreuzigung. Stephanskirche, Mainz.

Man beachte, mit welcher Gier und auch Sorglosigkeit der Maler jede Einzelheit dekorativ anordnet und zurechtrückt, wie raffiniert etwa das stumpfe Grün der Kleider mit dem jubilierenden Gelb und dem braunen Erdton zusammen gestimmt sind. Wie kostet ein solcher Maler die modische Tracht, die gerade im ersten Drittel des Jhhs. aufkam, mit den ungezählten Zaddeln und gelockten Haaren aus! (Abb. 432). Und wie wenig kümmert er sich um den Raum, in dem sich all diese Herrlichkeiten abspielen. Zweifellos kann man in vielen Einzelheiten italienische Anklänge (Fußkuß) oder etwa in dem stehenden König eine frappante Ähnlichkeit mit Karl IV. entdecken, aber wichtig daneben sind Analogien etwa mit Glasfenstern aus Partenheim in Rheinhessen. Thode[32]) wirft sogar die Frage auf, ob der Künstler nicht selbst ein Schwabe war. Kämmerer[33]) geht so weit, eine Verwandtschaft mit dem sog. Meister der Spielkarten aus der stichartigen Technik abzuleiten. — Eine Kreuzigung im Brüsseler Museum lehnt zwar Back für den Mittelrhein ab, aber Schmarsow[34]) fand gewichtige Gründe, sie dorthin auf Grund der Ähnlichkeit mit der Frankfurter Kreuzigung zu lokalisieren. Zum Seligenstädter Altar, der als ein Werk der Nördlinger Schule schon S. 303 besprochen wurde, wäre noch nachzutragen, daß sein Zusammenhang mit dem Bornhofer Altar in Bonn durch den Fund einer Notiz im Wiesbadener Archiv ermöglicht wurde, die besagt: Dysz Tafel hayt gemacht Meister Berthold, Maler zu Nördlingen in der gutten Stadt a. D. 1415.... Haec scriptura habetur in pede summi Altaris Bornhovii."



Abb. 437. Maria mit den Erdbeeren, Solothurn.

Die naturalistische Entdeckerfreude dieses Zeitalters findet zuweilen die sonderbarsten Anlässe, sich zu betätigen. Eine Maria mit dem Kind genügt, um einen ganzen Garten mit Damen und Kavalieren um sie aufwachsen zu lassen (Abb. 58).

Dies Bildchen des Frankfurter Städelschen Institutes, so klein es ist, weist eine Unmasse von Pflanzen auf, und jede fein säuberlich präpariert und präsentiert, halb gelehrt und halb noch kindlich. Daß dabei die Tischplatte hochsteigt, nur um die Früchte darauf zu zeigen, und der Horizont so hoch genommen zu sein scheint, daß alles eigentlich nur in Aufsicht hätte gezeigt werden müssen, empfindet der mittelrheinische

Maler offenbar nicht als Mangel. Eine andere Madonna, wohl südlicher entstanden und ins Solothurner Museum verschlagen, die Maria mit den Erdbeeren (Abb. 437), sitzt ebenfalls inmitten einer Vegetation, die derselben Sehnsucht nach Schilderung des Gesehenen entspringt, wie beim vorigen Bilde. Hier ist außer dem weichen Rasenteppich eine Rankenwand als Folie hingestellt, bei der wieder alle Blätter unbedenklich frontal, wie angeklebt, und bunte Vögel im Profil hingesetzt erscheinen.

Sicher, es ist ein Auspacken von Naturkenntnissen und eine Schaustellung, aber für das urwüchsige Naturgefühl des Oberrheins, das sich darin kundgibt, ist nichts bezeichnender, als daß ein Jahrhundert später ein Schongauer in seiner Colmarer Madonna auf diese Fassung zurückgreifen konnte. Im ganzen Bereich italienischer Kunst würde man wohl vergeblich nach einer Analogie dafür suchen.

Anmerkung.

[1]) Was ihren Beziehungen zu den Vorbildern, sei's französischen (Jean Pucelle, livre d'heures bei Rothschild), sei's böhmischen Ursprungs (Wittingauer Meister) keinen Eintrag tut.

[2]) S. darüber Vorrede zu Schinnerers „Katalog der Glasgemälde des Bayerischen Nationalmuseums", München 1908.

[3]) Oidtmann, „Geschichte der Glasmalerei", I. Bd. 1909, S. 40 u. ff.

[4]) Balet, „Schwäbische Glasmalerei". Stuttgart 1912, S. 16.

[5]) Lehmann, „Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz". Mitteil. d. Antiqu. Gesellschaft in Zürich. XXVI, Heft 4—8, 1908—1912. Dort auch Abb.

[6]) Abb. bei Schmitz, „Glasgemälde des Kunstgewerbemuseums in Berlin", Berlin 1913, Abb. 21.

[7]) Lübke und Th. v. Liebenau, „Denkmale des Hauses Habsburg in der Schweiz. Das Kloster Königsfelden". Hrsg. v. der Antiqu.-Ges. in Zürich 1867. Veraltete Abb.; bessere, wenn auch unfarbig bei Lehmann a. a. O.

[8]) Vitzthum, „Pariser Miniaturmalerei. Leipzig, 1910, S. 212; vgl. auch A. E. Brinckmann, „Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei". Straßburg 1906, Taf. VIII u. IX.

[9]) E. Mâle, „La peinture sur verre en France" in Michels' „Histoire de l'art", I, 1905.

[10]) Frankl, „Die Glasmalerei des XV. Jhhs. in Bayern und Schwaben. Straßburg 1912 — und Bruck, „Die elsässische Glasmalerei vom Beginne des XII. bis zum Ende des XVI. Jhhs.". Straßburg 1912.

[11]) Wingenroth, „Die neuaufgedeckten Wandgemälde im Großh. Baden" in der Zeitschr. für Geschichte d. Oberrheins, XX.

[12]) Die Pausen sind von Maler Mader (aus Karlsruhe) angefertigt worden.

[13]) Ausführlich behandelt (leider ohne Abbildungsmaterial) bei Hertha Wienecke, „Konstanzer Malereien des XIV. Jhhs.". Halle, Diss. 1912.

[14]) Stammler, „Der Paramentenschatz im Histor. Museum in Bern zu Wort und Bild". Bern 1895, S. 64.

[15]) Detzel, „Alte Glasmalerei am Bodensee usw." Schriften d. Ver. f. Geschichte des Bodensees, Heft 21, 1891.

[16]) A. Kuhn, „Die Illustration des Romans de la Rose" in „Jahrb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserh.", Bd. XXXI, 1914, S. 1—66.

[17]) Früher glaubte man darin den Stil Multschers (Stadler) erkennen zu müssen; jetzt neigt man eher zur Annahme der Analogie mit Moser (Schmitz).

[18]) Sighart, „Geschichte d. bild. K. usw." (S. 411), datiert es nach dem Wappen des Domherrn von Hornbeckh, der 1391 gestorben ist, während Prof. Schlecht in Freising, auf eine Abb. im Codex der Münchener Staatsbibliothek sich stützend, die denselben Stifter mit dem Datum 1412 darunter darstellt, das Fenster danach datiert.

[19]) Abb. bei Frankl a. a. O., Taf. Ia.

[20]) E. Paulus, „Die Zisterzienser-Abtei Bebenhausen". Stuttgart 1886. Recht dürftige Abb. S. 356, bessere im Stuttgarter Gem.-Gal.-Katalog Nr. 95a.

[21]) K. Lange, „Das Altarwerk von Mühlhausen am Neckar" in „Studien aus Kunst und Geschichte, Friedr. Schneider gewidmet". 1906, S. 417, m. guten Lichtdrucken.

[22]) Reber, „Stilentwicklung der schwäb. Tafelmalerei". Erste Beschreibung bei C. Heideloff und F. Müller „Kunst des Mittelalters in Schwaben" mit Stahlstichen, die dann in den „Kunst- und Altert.-Denkm. Württembergs" (1875) wiederholt wurden und von da aus in alle Handbücher hingelangten.

[23]) Wienecke a. a. O., S. 47.

[24]) K. Escher, „Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz". Studien zur deutschen Kunst. 1906, Heft 71 und „Mitteil. der Antiqu. Gesellschaft in Zürich, XXIV, S. 256. In der letzteren Zeitschrift sind die meisten Denkmäler der Schweiz publiziert.

[25]) Wingenroth und Gröber, „Die Grabkapelle Ottos III. von Hachberg und die Malerei während des Konstanzer Konzils". Freiburg i. B. 1909 (Schauinsland).

[26]) Alles vorzüglich abgebildet in der mustergültigen Publikation Backs, „Mittelrheinische Kunst". Frankfurt a. M., 1910.

[27]) J. Gramm, „Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster". Studien z. dtsch. Kunstg. H. 59, 1905.

[28]) Wingenroth und Gröber a. a. O., S. 72.

[29]) A. v. Oechelhäuser, „Die mittelalterl. Wandgemälde im Großh. Baden". I. Bd. „Die Wandgem. in der Burgkapelle Zwingenberg a. N." Darmstadt 1893.

[30]) Back a. a. O., Taf. 11.

[31]) A. Feigel, „Der Schottener Altar" in Zeitschr. für christl. Kunst, 1911, S. 69, unterzieht alle Flügel des Altars (innen Mariengeschichten, außen Passion Christi) einer Analyse, die erst nach gründlicher Restaurierung ermöglicht wurde. Er entschließt sich zum mittelrheinischen Ursprung und findet eine Ähnlichkeit mit Meister Bertram.

[32]) F. Thode, „Die mittelrheinische Malerei usw." im Jahrb. der Kgl. Preuß. Kststlg., Bd. 1900, S. 72.

[33]) L. Kaemmerer, Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kstslg., XVII, S. 146.

[34]) A. Schmarsov, „Eine mittelrheinische Kreuzigung usw." in Zeitschrift für christl. Kunst, 1911, S. 129.

Bemerkung: Seite 329—340 wurde unter Benutzung des von Prof. Dr. Burger hinterlassenen Textes bearbeitet von Dr. Dr. Beth und dem Herausgeber, Seite 341—352 ist verfaßt allein von Dr. Dr. Beth.

DIE DEUTSCHE MALEREI

VOM AUSGEHENDEN MITTELALTER BIS ZUM ENDE DER RENAISSANCE

VON

DR. FRITZ BURGER, DR. HERMANN SCHMITZ,
DR. DR. IGNAZ BETH

II, 2

NIEDERDEUTSCHLAND

VON

PROFESSOR DR. HERMANN SCHMITZ
KUSTOS AM STAATL. KUNSTGEWERBEMUSEUM IN BERLIN

SECHSTES BIS ACHTES TAUSEND



BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

VORWORT

Der vorliegende, vom Unterzeichneten geschriebene Teil der „Deutschen Malerei" umfaßt die Geschichte der niederdeutschen Malerei — mit Einschluß der Kölner Malerei — vom letzten Drittel des 14. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Der voraufgegangene, von Burger verfaßte Teil hat die allgemeinen künstlerischen und technischen Grundfragen erörtert und im Anschluß daran das Aufkommen des malerischen Stils während des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts in den oberdeutschen Malerschulen betrachtet.

Nunmehr erfolgt die Fortführung der Burgerschen Arbeit in zwei gesonderten Teilen: Niederdeutschland und Oberdeutschland. Diese Scheidung ist durch die Natur des Stoffes berechtigt. Niederdeutschland und Oberdeutschland bilden ihrer Stammes-, Sprach-, Sitten- und Literaturgeschichte, wie ihrer landschaftlichen Physiognomie entsprechend, zwei deutlich getrennte Gebiete auch hinsichtlich der bildenden Kunst, insbesondere der Malerei. Die Scheide zwischen beiden ist das deutsche Mittelgebirge. Im einzelnen greifen die Grenzen hier ineinander. Schlesien, die südlichen Landschaften Thüringens, die Südabhänge des Eichsfeldes, der Rhön und der hessischen Gebirge, besonders der Rhein- und Maingau — das Gebiet der sogenannten mittelrheinischen Schule — gehören ihrem Kunstcharakter oder ihrer Einflußsphäre nach mehr oder weniger zur oberdeutschen Kunstzone. Sie bleiben deshalb hier ausgeschaltet.

Die Blüte der niederdeutschen Malerei, die das Thema dieses Buches ist, fällt zusammen mit der Blüte der niederdeutschen Städte. Es ist die Zeit des Hansabundes. Sein nomineller Beginn datiert von der ersten Versammlung der deutschen Hansa zu Lübeck 1358; der Höhepunkt wird mit dem siegreichen Kriege gegen Waldemar von Dänemark eingeleitet, der mit dem Kölner Hansatage 1367 eröffnet und durch den Stralsunder Frieden 1370 beendet wird. Der Niedergang und die Auflösung des Bundes seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts wird durch die reformatorischen und verfassungspolitischen Kämpfe in den Städten (Wullenweber in Lübeck) beschleunigt. Die am Ausgang des 16. Jahrhunderts einsetzende Stärkung der absoluten Fürstenmacht in Niederdeutschland — in den geistlichen Fürstentümern oder besser den Adelsrepubliken des Niederrheins und Westfalens und in den Dynastien Jülich-Cleve, Hessen-Cassel, Braunschweig-Lüneburg, Kurbrandenburg und Kursachsen, Mecklenburg, Holstein-

Gottorp, Pommern, Preußen u. a. drückt die Städte vollends in die zweite Stellung. Sie hat auf dem Gebiet der Kunst zur Folge, daß auswärtige, besonders niederländische und italienische, an die Fürstenhöfe berufene Künstler die einheimischen ersetzten. Damit erlischt in der Malerei Norddeutschlands die bodenwüchsige nationale Kunstrichtung, die ihren Höhepunkt im 15. Jahrhundert erlebt hatte.

Das Buch zerfällt in drei Hauptabschnitte: Die Malerei bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, die Epoche des sogenannten idealen Stils; Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, der spätgotische Realismus; Die Renaissance, die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Den Schluß bildet eine zusammenfassende Charakteristik der niederdeutschen Malerei; die gemeinsamen Züge der in den ersten Abschnitten gesondert behandelten Lokalschulen werden hier im Zusammenhang betrachtet. Glasgemälde, Bildwirkereien und Bildstickereien sind, soweit sie für die Geschichte der Malerei wichtig sind, herangezogen worden. Graphische Kunst, die in Niederdeutschland ohne allgemeinere Bedeutung geblieben ist, wird dagegen kaum berührt. Ein Literaturverzeichnis findet sich am Schluß.

HERMANN SCHMITZ.



Abb. 438. Initial aus dem Graduale der Gisela von Kerssenbrock, Osnabrück 1300.



Abb. 439. Aus dem Nequamsbuch im Soester Stadtarchiv, erste Hälfte des 14. Jhhs.

V.

Die niederdeutsche Malerei vom 14. bis zur Mitte des 15. Jhhs.

Einleitung: Malereien des 14. Jhhs.

In der ersten Hälfte des 14. Jhhs., die in Niederdeutschland durch eine außerordentliche Fruchtbarkeit auf dem Gebiete der Architektur bezeichnet wird, indem damals zahlreiche Stadtpfarrkirchen von teilweise bedeutenden Dimensionen, daneben die meisten Rathäuser begonnen wurden, hat die Malerei, mit Ausnahme von Köln, nur eine untergeordnete Bedeutung gehabt. Zum Verständnis der nachfolgenden Epoche ist es immerhin geboten, einige der markantesten Proben aus den wichtigsten Kunstgattungen des 14. Jhhs. im hochgotischen Stile anzuführen. Die Wandmalerei, die in den älteren Kulturgebieten der niederdeutschen Tiefebene, vom Rhein bis zur Elbe, während des 13. Jhhs. zur Zeit des spätromanischen Stils eine große Anzahl hochbedeutender, in sich zusammenhängender Schöpfungen hervorgebracht hat, ist auch in der 1. Hälfte des 14. Jhhs. noch die wichtigste Kunstgattung in Niederdeutschland gewesen.

Davon zeugen zahlreiche unter der Tünche wiederentdeckte, leider durchgehends infolge der Restaurierung für die Stilgeschichte entwertete Wandgemälde, so in Soest (Petrikirche und Minoriten), in Dortmund (Rathaus), in Wienhausen, dem Zisterzienserinnen-Kloster bei Celle, schon im 15. Jhh. erneuert; in



Abb. 440. Altarvorsatz im Kaiserhaus zu Goslar, Ende des 13. Jhhs. (Phot. Bruckmann).

Lübeck (Heiliggeisthospital, Jakobikirche), in Stralsund (Nicolaikirche, 1909 bloßgelegt), in Schleswig (Kreuzgang des Domes), selbst in dänischen und in einigen Rundkirchen auf der Insel Bornholm. Von Erzeugnissen der Glasmalerei, die mit dem Siege des gotischen Stils seit etwa 1300 ebenbürtig, ja am Rhein und in Süddeutschland führend neben die älteren Schwesterkünste trat, sind nur wenige Werke von Bedeutung auf niederdeutschem Boden zu nennen. Die wichtigsten sind die fünf großen Fenster im Chor der Wiesenkirche in Soest, Maria mit dem Kinde und hl. Standfiguren unter Baldachinen, um 1330—50 entstanden. Erwähnenswert ist ferner eine Doppeltafel, die Bischofsweihe des hl. Adolar durch St. Bonifacius darstellend, aus dem Dom zu Erfurt im Berliner Kunstgewerbemuseum aus der gleichen Zeit; ebendort sind zwei Achtpaßfenster aus der 1. H. des 14. Jhhs. aus der Stephanikirche in Calbe bei Magdeburg. Aus der Mitte des Jhhs. ist der Zyklus aus dem Leben Christi der Blasiuskirche in Mühlhausen.

Die dritte Hauptgattung der gotischen Malerei, die Buchmalerei, hat ebenfalls aus der 1. H. des 14. Jhhs. nur ganz spärliche niederdeutsche Produktionen aufzuweisen. Die schönste Schöpfung darunter ist das von der Schwester Gisela von Kerssenbrock im Zisterzienser-Kloster Rulle bei Osnabrück im Jahre 1300 geschriebene und gemalte Graduale in der Dombibliothek zu Osnabrück. Es enthält 52 Darstellungen aus dem Leben Christi und Mariae auf Goldgrund in die Initialen eingemalt, deren Rahmen noch romanisierendes lappiges Akanthusornament ziert (Abb. 438). Neben den geistlichen, in den Klöstern gemalten Büchern spielen die Illustrationen von Rechtsbüchern und Weltchroniken in Niederdeutschland eine gewisse Rolle; unter den Werken der Gattung aus dem 14. Jhh. verdient das Nequamsbuch im Soester Stadtarchiv, ca. 1320-50 entstanden, Erwähnung (Abb. 439). Es enthält 13 ganzseitige Darstellungen zur Soester Rechtsgeschichte in schwarzkonturierter Deckfarbenmalerei auf blauem Grunde. Nicht minder spärlich als die vorgenannten Gattungen sind Tafelgemälde des hochgotischen Stiles in Niederdeutschland. Als wichtigste sind folgende zu nennen: das Antependium mit der Passionsgruppe unter getrepptem Flachbogen und zwei Heiligen unter gebrochenem Spitzbogen, mit noch romanischen Anklängen, im Kaiserhaus, in Goslar, Ende des 13. Jhhs. (Abb. 440); das Antependium im Kloster Lüne bei Lüneburg, dreiteilig, in der Mitte die Dreifaltigkeit in



Abb. 441. Altarvorsatz im Kloster Lüne bei Lüneburg, Anfang des 14. Jhhs. (Phot. Kgl. Meßbildanstalt).

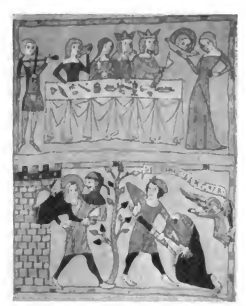
Spitzmandorla, auf den Seiten unter flachen Bögen mit strenggotischem Maßwerk links: Verkündigung, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Taufe Christi; rechts: Geißelung, Passionsgruppe, Höllen- und Himmelfahrt (Abb. 441). Das Antependium mit Christus in der Mandorla und je vier Standfiguren von Heiligen unter dünnen Spitzbogenarkaden aus der Soester Wiesenkirche im Kaiser-Friedrichmuseum in Berlin um 1350 (Abb. 442). Ein Triptychon, um 1340 datierbar, in der Abteikirche zu Doberan in Mecklenburg, in der Mitte die Kreuzigung Christi durch sieben allegorische Frauengestalten, auf den Flügeln innen sitzende Propheten, außen Szenen aus der Jugendgeschichte Christi. Gemeinsam ist diesen Tafelbildern der dünne, kolorierende Farbenauftrag auf Kreidegrund, ohne Schattengebung, unter Betonung des Konturs, wie auch in den genannten Buch- und Wandmalereien. In die Jahrzehnte nach der Mitte des 14. Jhhs. gehören ein Antependium im linken Seitenchor der Wiesenkirche, eine Predella mit der Geschichte des Petrus und Paulus im Besitz des Domkapitels zu Brandenburg.

Endlich ist der Stickerei zu gedenken, die im 14. Jhh. in den vornehmen Frauenklöstern Niederdeutschlands rege betrieben wurde. Namentlich die Stickerei mit farbiger Seide oder Wolle in Flachstich auf Leinengrund fand zur Schmückung der Altartische und der Wände reichliche Verwendung, und an Ort und Stelle in den Frauenklöstern Wienhausen bei Celle und Lüne bei Lüneburg sind uns noch Sammlungen von solchen Erzeugnissen des Frauenfleißes erhalten; in ersterem Kloster ist ein gestickter Teppich mit der Tristansage bemerkenswert. Der zeichnerische Stil der besten unter diesen Stickereien geht mit dem der genannten Wand- und Buchmalerei zusammen. In die Umrißzeichnung werden die hellen zarten Gewandfarben in netzartiger Füllung eingetragen, so daß die Flächenwirkung noch stärker als bei den anderen Gattungen der Malerei betont erscheint. Zwei bezeichnende Beispiele niederdeutscher Stickerei des 14. Jhhs. besitzt das Berliner Kunstgewerbemuseum, zwei Decken mit Szenen aus der Legende Johannes des Täufers (Abb. 443) und einen großen dreiteiligen Altarvorhang aus Göttingen mit dem Tod der Maria in der Mitte und Szenen aus der Legende der hl. Nicolaus und Augustinus auf den Seiten (Abb. 444); die feine stilisierte Rankenumrahmung aus Eichen- und anderen Blättern erinnert an die Ornamentstreifen, die die figürlichen Szenen in den Wandgemälden von Wienhausen abgrenzen. Andere Stickereien besitzen die Museen zu Braunschweig, Wernigerode, Erfurt, das Stift Marienberg bei Helmstädt, die Michaeliskirche in Hildesheim.

Dem letzten Drittel des 14. Jhhs. gehört schon das Antependium im Kloster Kamp bei Aldekerk am Niederrhein an, es enthält in Gold- und Seidenstickerei auf grünem Sammetgrunde die Krönung Mariae und Paare von Heiligen in feingezeichneter Arkadenstellung mit dünner Maßwerkbekrönung; die Gliederung stimmt mit der auf dem Altarvorsatz aus der Wiesenkirche im Kaiser-Friedrichmuseum überein (Abb. 445).

Die aufgeführten Beispiele geben einen ausreichenden Begriff des in Niederdeutschland herrschenden Stils der 1. H. des 14. Jhhs. Entstanden bereits nach der Mitte des 13. Jhhs. in Frankreich, in der Isle de France, drang der gotische Zeichenstil im Gefolge der Architektur um die Wende des 13. Jhhs. über den Rhein nach Niederdeutschland und erfuhr hier wie die Formen der gotischen Baukunst eine Umbildung, indem der elegante flüssige Stil


Abb. 442. Antependium aus Soest um 1350 (Ausschnitt).


Abb. 443. Martyrium Johannes d. T. Stickerei, Niedersachsen, erste Hälfte des 14. Jhhs. Berlin, Kgl. Kunstgewerbemuseum.

der französischen Miniatoren vereinfacht wurde. Die vielfach flüchtige Zeichnung der Wandmalereien, der dünne Farbauftrag der Tafelmalereien deuten schon darauf hin, daß in dieser Epoche die Malerei in Niederdeutschland nur notdürftig und ohne feste Grundsätze betrieben worden ist. Allzu sehr waren die niederdeutschen Städte in diesem Zeitraum noch mit dem Ausbau ihrer politischen und wirtschaftlichen Macht beschäftigt, als daß sie der Malerei eine ruhige und dauernde Pflegestätte bieten konnten. Die am Ausgang des Jhhs. so plötzlich erblühende Malerei Niederdeutschlands ist unmöglich auf dem Boden dieser kümmerlichen heimischen Tradition erwachsen.

Am Ausgang des 14. Jhhs. entfaltet sich die Malerei in Niederdeutschland ebenso wie in Oberdeutschland in weit auseinanderliegenden Kunststätten zu einer plötzlichen Blüte. Während das ganze 14. Jhh. hindurch die Glas-, Wand- und Buchmalerei die fast ausschließliche Führung gehabt hatten, tritt nunmehr die Tafelmalerei in die Entwicklung ein und erlangt alsbald in stilistischer Hinsicht ausschlaggebende Bedeutung. Mit einem Schlage tritt am Ende des Jhhs. ein neuer, von der vorausgegangenen hochgotischen Manier verschiedener Stil auf. Die dekorative Linienkunst des Mittelalters wird abgestreift: eine malerische bildmäßige Darstellungsweise wird gewonnen. Die Neuerung der deutschen Malergeneration der letzten Jahrzehnte des 14. Jhhs. bezeichnet den Eintritt einer völlig neuen Kunstepoche.

Bereits nach der Mitte des 14. Jhhs. war zuerst sporadisch und auf künstlichem Wege in Böhmen unter Kaiser Karl IV. durch Berufung französischer und italienischer Maler an den Kaiserlichen Hof nach Prag und Karlstein der neue Stil eingeführt worden. Mit dem Aufnahmeprozeß und der weiteren Verbreitung desselben in der Tafel-, Wand- und Glasmalerei der südöstlichen und südlichen Reichsgebiete befaßt sich der von Burger noch be-



Abb. 444. Gestickter Altarvorhang aus Göttingen (Ausschnitt), zweite Hälfte des 14. Jhhs. Berlin, Kgl. Kunstgewerbemuseum.

arbeitete Abschnitt im Handbuch. Die Nürnberger, österreichischen, schlesischen, selbst die Landschaften des deutschen Ordens im nordöstlichen Deutschland stehen unter der Einwirkung der böhmischen Malerschule. In Böhmen selbst erlebt der Stil unter König Wenzel in der Buchmalerei eine Nachblüte. Am Ausgang des 14. Jhhs. dringt eine zweite Welle der neuen französisch-italienischen Malweise unmittelbar aus dem Veroneser und Paduaner Gebiet durch die Alpentäler nach Tirol, Salzburg und Bayern ein. Auch dieser Vorgang findet bei Burger bereits seine eingehende Behandlung.

Unsere Aufgabe ist, das Auftreten und die Entwicklung dieser neuen Stilbewegung in Niederdeutschland darzustellen. Die niederdeutschen Städte von Köln bis Lübeck und darüber ostwärts hinaus bis zur Danziger Bucht, seit der zweiten Hälfte des 14. Jhhs. im Hansabunde vereinigt, bilden damals wie schon früher gegenüber Oberdeutschland eine in sich geschlossene Gruppe. Abgesehen von der alten Handelsstraße des Rheines bestanden bis in den Anfang des 16. Jhhs. nur ganz unerhebliche Handelsbeziehungen zwischen den niederdeutschen und oberdeutschen Städten. Viel enger schließen sich die ersteren dagegen mit den stammverwandten burgundisch niederländischen Handelszentren zusammen, und mit der Malerei dieser Gebiete hält denn auch die niederdeutsche in ihrer Entwicklung gleichen Schritt.

Die so plötzlich aller Orten mit größter Energie einsetzende Stilwandlung hat ihre Grundursachen in einer fundamentalen Umwälzung im Gefühls- und Sinnenleben dieses Zeitalters. Denn auch die Architektur sehen wir von malerischem Bestreben ergriffen. In der Erweichung des Spitzbogens und des geometrischen Maßwerks der Hochgotik zum gedrückten Bogen, dem Eselsrücken, und zum Fischblasenmaßwerk der Spätgotik tritt dies greifbar zu Tage. In der Bildhauerkunst, deren Hauptaufgabe neben der Schmückung des Bauwerks mit Steinfiguren jetzt die Belebung der Altarschreine mit bemalten Holzfiguren wird, tritt zu gleicher Zeit an Stelle der schlanken ausgebogenen Gestalten mit scharfrückigen Gewandfalten ein vollerer untersetzterer Figurentypus mit runderen Köpfen, und malerisch breit-



Abb. 445. Altarvorhang in Kamp bei Aldekerk, Seidenstickerei (Ausschnitt) Niederrhein, Ende des 14. Jhhs.

flächigerer Drapierung. Allgemeinere Wandlungen der Kultur dieser Epoche der zunehmenden Verweltlichung und Verbürgerlichung, in der die seit dem 14. Jhh. zu steigender Macht gelangenden Städte die geistige Führung an Statt des Klerus und des Rittertums übernehmen, müssen die Voraussetzung zu der tiefgreifenden Umgestaltung des optischen Verhältnisses zur Natur bilden. Wir können hier nicht näher auf diese primären inneren nach neuer Formulierung des Weltbildes drängenden seelischen Kräfte der Epoche der gesteigerten Religionszweifel, der Konzilien von Konstanz und Basel, eingehen. Im 6. und 8. Bande von Schnaases Geschichte der bildenden Künste sind diese Grundfragen eingehend erörtert.

Das Aufkommen des malerischen Stils in der deutschen Malerei des letzten Viertels des 14. Jhhs. ist von der Forschung unseres letzten Jahrzehnts als eines der wichtigsten Probleme der vaterländischen Kunstgeschichte eifrig untersucht worden. Leider wird das Ergebnis immer lückenhaft bleiben; Tafelbilder aus der Zeit von rund 1370—1400 — die für die technische wie stilistische Seite der Frage wertvollsten Objekte — sind mit Ausnahme der böhmischen in ganz geringer Zahl erhalten. Datierte Produkte aus anderen Zweigen der Malerei, Buch- und Wandgemälde, Glasmalereien, Bildwirkereien und -Stickereien sind ebenfalls spärlich, sie sind überdies an weit entlegenen Orten zerstreut und lassen sich in ihrer Isolierung nur schwierig zu dem Bilde einer geschlossenen Entwicklung vereinigen. Die Gruppierung des Materials um einen einheitlichen Mittelpunkt, wie sie die Malerei am französischen und burgundischen Hofe gestattet,. ist in Deutschland nicht möglich. Ist schon die Kunstpflege der Luxemburger, Karls IV., König Wenzels und Sigismunds von untergeord-

neter Bedeutung für das Gesamtbild der deutschen Kunst geblieben, so beschränkt sich noch weit mehr der Kunstsinn des mit Friedrich III. zur Herrschaft gelangenden Hauses Habsburg völlig und fast ausschließlich auf seinen Hausbesitz, die österreichischen Lande. Und wie Niederdeutschland unabhängig vom Reiche aus eigener Bürgerkraft den als selbständige politische Macht siegreich den englischen und nordischen Königen entgegentretenden Hansabund geschaffen hat, so ist auch seine Kunst in dem von uns betrachteten Zeitraum von diesen Städten allein getragen. Unter den zahlreichen Städten, die nach Ausweis der Quellen oder aus Überresten von Malereien zu schließen im 14. und 15. Jhh. Malerwerkstätten besessen haben, heben sich durch die Bedeutung und Eigentümlichkeit ihrer Produktion heraus Köln, Soest, Münster, Hamburg und Lübeck.

Die Kölner Malerschule.

Die Kölnische Malerei des 14. Jhhs. Meister Wilhelm.

Köln hat allein von allen niederdeutschen Städten im 14. Jhh. eine geschlossene Tätigkeit auf dem Gebiete der Malerei aufzuweisen. Sie macht eine gesonderte Darstellung erforderlich. Nicht nur an Alter ihrer Kultur, durch ihre Lage an der belebenden Völkerstraße des Rheines, in der Nähe des führenden Landes der mittelalterlichen Kultur, Frankreichs: sondern auch als Hauptstadt des fränkischen Stammes nimmt das heilige Köln gegenüber den hauptsächlich von niedersächsischen Stämmen bevölkerten Teilen Niederdeutschlands eine Sonderstellung ein. Die rheinische Handelsempore war die volkreichste und mächtigste deutsche Stadt des 14. Jhhs. Frühzeitig hatte sie sich auf dem Schlachtfelde von Worringen die Unabhängigkeit vom Erzstift und die Reichsfreiheit erkämpft. Bei der Begründung des Hansabundes spielte sie neben Lübeck eine führende Rolle. Die glänzende Ritterschaft, der durch den Handel mit den flandrisch-französischen Landen, mit England und dem Osten reich gewordene Kaufmannstand schmückten die Stadt im 14. Jhh. mit einer ans Unglaubliche grenzenden Zahl von Kirchen und Stiftern. Im Jahre 1322 fand der vom Erzbischof Konrad von Hochstaden fast 70 Jahre früher begonnene, in seinen Abmessungen alle Kathedralen übersteigende Dombau einen vorläufigen Abschluß durch die Weihe des Chores und dessen Abgrenzung gegen das Schiff durch eine Mauer. Die Glasgemälde, mit denen die Fenster der Oberwände und des reichen Kapellenkranzes dieses Chores zwischen 1313 und 1322 verschlossen wurden, sind das umfangreichste, denkwürdigste und vollendetste Monument der hochgotischen Malerei in Deutschland.

Gestiftet sind sie von dem Erzbischof Heinrich von Virneburg, Wilhelm III., Grafen von Hennegau und Holland, Herzog Wilhelm von Jülich, der Stadt Köln, den Kölner Patrizierfamilien Hardevust, Overstolz, Kleingedane und von Ritterfamilien des Erzstiftes, deren Wappen darin angebracht sind. Sie zeigen vornehmlich Einzelgestalten unter reichbekrönten Baldachinen, in den Oberfenstern jüdische Könige und in den Kapellen Heilige, so in den von der Stadt gestifteten Fenstern der Agneskapelle die städtischen Patrone Severinus, Agnes, Kunibert, Gereon und Mauritius. Die Mittelkapelle birgt als schönstes Denkmal dieser Reihe das Fenster mit den heiligen drei Königen, die das Christkind anbeten (Abb. 446); würdig steht dieses Werk in der langen Kette der Kölner Bildwerke, die diesen Hauptpatronen der Stadt gewidmet sind. In feierlicher Prozession, wobei die Maler- oder Schilderzunft ihre Tumba des hl. Evergislus einhertrug, waren die Gebeine der drei Könige in dem herrlichen vergoldeten Schrein des Nicolaus von Verdun am 29. September 1322 in den neuen Dom überführt worden. Die schmalen Fächer der schlanken Fenster sind durch ein Gerüst von Baldachinen gegliedert; auf hohen durchbrochenen Sockeln mit Nischenöffnungen stehen die Figuren statuenhaft; über den abschließenden Spitzbögen türmen sich hohe Wimberge und Spitzgebäude auf, wiederum mit statuengeschmückten Baldachinen, Maßwerk- und Fenstergalerien bekrönt. Die Figuren, vor



Abb. 446. Mittelchorfenster des Kölner Domes. Anbetung der hl. drei Könige, erste Hälfte des 14. Jhhs.

schachbrettartig gemustertem Grunde, ohne alles Beiwerk, langgestreckt in statuarischer feierlicher Haltung, von dem Bleinetz und den Schwarzlotlinien scharf umrissen, fügen sich der flächenhaft linearen Architekturumrahmung ein. Die gemalte Fensterdekoration ist aufs strengste dem Gesamtorganismus des Dombaus, dem System senkrechter Pfeiler und Dienste, den Spitzbogengewölben, den tapetenartig mit Stabwerk und Steinmetzenschmuck übersponnenen Wandflächen eingeordnet. Der Innenraum wird durch diese durchsichtigen Bilder erst vollendet und geschlossen. Sie heben die aufs äußerste getriebene Durchlöcherung der Wandflächen wieder auf. Wie die Glasgemälde der Hochgotik ohne den Bau unverständlich bleiben, so kommt in der Glasmalerei der streng dekorative Flächen- und Linienstil der hochgotischen Malerei erst zur höchsten Vollendung. Ja die Glasmalerei ist sogar bei der Entstehung dieses hochgotischen Stils — in der zweiten Hälfte des 13. Jhhs. in der Isle de France (Sainte Chapelle in Paris) von entscheidender Bedeutung gewesen. Und sie wirkt in der ersten Hälfte des 14. Jhhs. neben der Miniaturmalerei auf die Wand- und Tafelmalerei stilbildend; sie ist, wie sie im Gefolge der Dombauhütten eine unentbehrliche Kunst von erstaunlicher Fruchtbarkeit und höchster Leistungsfähigkeit wurde, mehrere Generationen hindurch die führende Kunst gewesen.

In diesen riesigen Fensterzyklen, die von der ganzen Gemeinde während des Gottesdienstes betrachtet werden konnten, findet der geistige und formale Gehalt der Zeit seinen wahren Ausdruck; die Tafelbilder, damals noch klein und hauptsächlich auf Haus- und Reisealtärchen verwendet, treten dagegen völlig in den Hintergrund. Stilistisch zeigen die Kölner Chorfenster den hochgotischen Stil in seiner Reife. Die feinen lockenumrahmten Köpfe mit mandelförmigen Augen — durchgehends im Halbprofil, ge-

hören noch dem ritterlich-höfischen Typus an, den die Minnesängerzeit schuf. Die gleitenden Bewegungen halten sich ganz in der Fläche. Zügige Gewandlinien folgen dem weichen Fluß der Körper. Die Anmut der Gestalten, der Reichtum des ornamentalen Beiwerks heben die Schöpfungen der Kölner Glasmalerei aus der übrigen Produktion heraus. Die Gläser sind von besonderer Schönheit und Klarheit; das goldige Gelb für das Architekturgerüst, ein Schieferblau in den Gewandungen, der saftige Schwarzlotstrich — die einzige damals bekannte aufgetragene Farbe der Glasmalerei — vollenden das Bild der hohen Blüte dieser Kunst in Köln. Die französischen Vorbilder dieses Stiles mit ihren kühleren, vielfach violetten und grünen Gläsern und dem kalten Blau der Hintergründe können sich an dekorativer Schönheit mit den Kölner Fenstern nicht vergleichen. In den vielgestaltig gemusterten Schachbrettgründen ist die Fülle aufgemalter Blattornamente — Epheu-, Herz- und Eichblätter — zu beachten.



Abb. 447. Aus den Fenstern der Sakristei von St. Gereon, erste Hälfte des 14. Jhhs.

Aus dieser Glasmalerwerkstätte, die gleich beim Dom lag, und deren Meisterstellen sich vom Vater auf den Sohn erbten, sind noch in Köln selbst anzuführen das dreiteilige Fenster einer Hauskapelle eines altkölnischen Hauses, eingebaut in das Haus des Baron Albert von Oppenheim in der Glockengasse (Tafel XXVI). Es zeigt in gelben Spitzbogenumrahmungen auf blauen und roten geschachten Hintergründen die Verkündigung, die Passionsgruppe, die Darbringung im Tempel, Maria mit dem Kinde, einen Bischof und eine Frau als Stifter. Das Fenster ist allerdings stark erneuert, der Schwarzlotauftrag ist durchgängig neu. Charakteristisch für die dekorative Gesamtanlage von mehreren Fenstern ist der korrespondierende Wechsel der blauen und roten Gründe, wofür das schönste Beispiel die Glasgemälde im Kloster Königsfelden im Aargau sind. Ein zweiter Zyklus verwandter Fenster befindet sich in der Sakristei von St. Gereon, leider ebenfalls stark erneuert, in sieben Doppelfeldern Standfiguren von Heiligen und die Anbetung der Könige (Abb. 447); die letztere in derselben Weise wie in der Mittelkapelle des Domchores komponiert. Die Victorskirche in Xanten enthält im Nordostchor eine Reihe Scheiben mit Aposteln unter Baldachinen, die für den Kapitelsaal 1362 von dem Glasermeister Jacob aus Köln geliefert sind. Besser als an den mehrfach restaurierten Glasgemälden in Kölner und niederrheinischen Kirchen läßt sich die Kölnische gotische Glasmalerei der Mitte des 14. Jhhs. an einigen in Museen geretteten gemalten Scheiben Kölnischer Herkunft studieren, im Kölner Kunstgewerbemuseum (u. a. ein kleiner Johannes mit der Agnusdeischeibe, in der gleichen Anordnung wie im Dreikönigsfenster oben links, eine kniende Clarissin Cunegundis von Meinwelt), im Schnütgenmuseum ebendort (vor allem eine Anzahl kleiner, bloß mit Schwarzlot auf weißes Glas gemalter Grisaillescheiben), im Berliner Kunstgewerbemuseum (eine Madonna und eine Gruppe des Judaskusses unter Baldachin), im Germanischen Museum (eine Madonna, Pankratius und Lambertus), in der Burg Cappenberg aus der Sammlung des Freiherrn von Stein (Madonna und kniender Stifter Everardus), im Kestnermuseum in Hannover u. a. O.

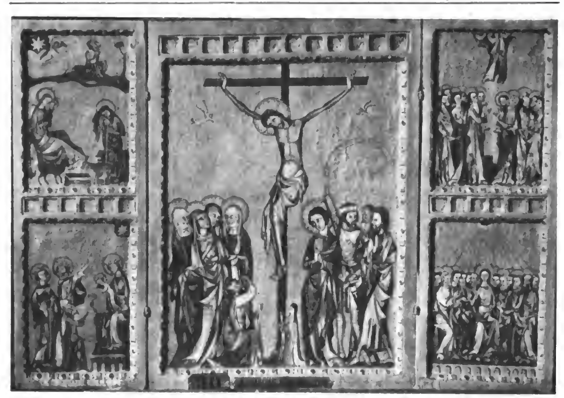


Abb. 448. Triptychon mit der Kreuzigung, Köln, erste Hälfte des 14. Jhhs., Wallraf-Richartz-Museum.

Diese sämtlichen Glasgemälde sind aus in der Masse gefärbten Hüttengläsern, die roten Stücke aus Überfanggläsern hergestellt, die über dem Karton oder der Patrone des Malers mit dem heißen Kröseleisen zugeschnitten wurden und durch Bleiruten zusammengefaßt wurden; Gesichtszüge, Gewandlinien und andere Innenzeichnung wird in Schwarzlot aufgetragen und eingebrannt. Eine plastische Modellierung durch breitlasierte durchsichtige Schwarzlottöne ist nur erst in ganz geringem Maße angewendet. Die Linien der Verbleiung sowie der schwarzen Zeichnung zerlegen das Bild in ein ornamental dekoratives Netz.

Betrachten wir nach diesen Kölnischen Glasmalereien der ersten Hälfte des 14. Jhhs. die wenigen erhaltenen Tafelbilder, so finden wir einen völlig übereinstimmenden Stil. Es sind nur einige kleinere Klappaltäre aus Haus- oder Klosterkapellen erhalten. An der Spitze der Kölner Tafelmalerei steht das kleine Triptychon im Kölner Museum mit einer Kreuzigung und Franziskanernonne als Stifterin (Abb. 448). Die über $^1/_2$ m hohen Eichenholztafeln haben in den Abschrägungen der Rahmen Gipsverzierungen und farbige Glasflüsse. Reihen näpfchenartiger Vertiefungen dienten zur Aufnahme von Reliquien. Die Frauengruppe zur Linken des Kreuzes, Maria von den 3 Frauen gehalten, der klagende Johannes gegenüber, sowie der gläubige Hauptmann und der spitzbärtige Jude im Profil halten die Erinnerung an die alte byzantinische Kreuzigungskomposition wach, die auf dem berühmten Soester Altaraufsatz des spätromanischen Stils im Kaiser-Friedrich-Museum begegnet. Der tief herabhängende schnörkelhafte dürre Christus, die überschlanken, von geschwungenen und gebrochenen Faltenmassen umhängten Gestalten zeigen den hochgotischen Stil in manirierter Verzerrung.

Auf den Flügeln sind die Geburt Christi, die Anbetung der Könige — zu vergleichen mit den abgebildeten Glasgemälden — Himmelfahrt und Pfingsten dargestellt. Wie bei den Kölner Glasfenstern ist die dekorative Verteilung der Farben äußerst fein; leichte Schattierung, bei den gelblich roten Fleischtönen ins Bräunliche gehend, sonst in Lokaltönen, ist vorhanden. Verwandt mit diesem Bilde, schon durch den ähnlich verzierten Rahmen, ist das weit höher stehende Triptychon des Kaiser-Friedrich-Museums, Maria mit dem Kinde auf einem Thron sitzend und die Kreuzigung Christi, ähnlich der vorigen (Abb. 449). Die plastische Rankenornamentik im Goldgrunde, ebenso wie die eingepunzten Eichenblätter des Triptychons haben ihre Parallelen in der gleichzeitigen Glasmalerei. Die Bewegung der leise schmerzvoll zurücksinkenden Maria und des die Hand klagend hebenden Johannes gegenüber mit der beteuernd emporgestreckten Hand des gläubigen Hauptmanns zeigen, welchen großen seelischen Ausdruck diese sonst so stereotype hochgotische Malerei allein durch ihre Gesten erreichen kann.

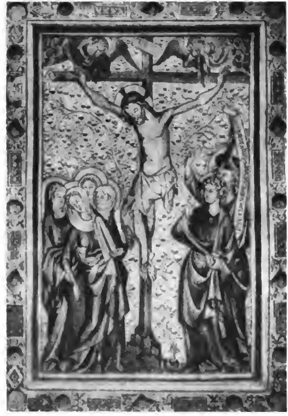


Abb. 449. Kreuzigung, Köln, erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, Kaiser-Friedrich-Museum.

Weitere Tafelgemälde der Kölnischen oder niederrheinischen Schule aus der ersten Hälfte des 14. Jhhs. sind im Schloß Braunfels, zwei Flügel eines Marienschreins aus dem Prämonstratenser-Nonnenkloster Altenberg an der Lahn, der linke Flügel vier Szenen aus der Jugendgeschichte Christi, der rechte den hl. Michael, die Krönung Mariä, die hl. Elisabeth und den Tod Mariä darstellend. Die Sammlung Schnütgen besitzt eine Predella mit 5 hl. Jungfrauen und zwei Flügel eines Altärchens mit der Passionsgruppe, Krönung Mariä, Christus im Grabe und St. Augustinus; das Bayerische Nationalmuseum einen kleinen Hausaltar; das Wallraf-Richartz-Museum in Köln zwei Türen eines kleinen Schreins, auf den Innenseiten stehen St. Johannes und Paulus unter lineargezeichneten gotischen Architekturen, in den gepunzten Hintergrundsmustern wieder an die Glasmalerei erinnernd. Ebendort sind zwei Tafeln mit der Verkündigung und Darbringung im Tempel, die letztere bereits abgebildet bei Burger auf Seite 81. Die starke braune Konturierung der beiden letztgenannten verwandten Werke, zumal in den schmalen Köpfen mit mandelförmigen Augen, die in einzelne Wellen zerlegten Haare und Bärte, die breite in die Fläche geklappte maulwurfsartige Stellung der Füße wie das reiche Linienspiel der Gewandsräume sind noch beibehalten; die größere Ruhe in den Gewandflächen, die nicht durch Querlinien zerschnitten sind, und die breitere zartvertriebene Modellierung der leuchtenden Farben setzen diese Arbeiten bereits an das Ende der ganzen Gruppe. Von kölnischen Buchmalereien des hochgotischen Stiles, heben wir als die markantesten nur das Graduale des Illuminators Johannes von Falkenburg im Kölner Erzbischöflichen Museum von 1299, zwei Blätter im Inventarbuch der Gaffel Windeck in Köln (Stadtarchiv) und das vor 1357 entstandene Missale des Dekans Conrad von Rennenberg in der Kölner Dombibliothek hervor; die Passionsgruppe aus letzterem Buch ist abgebildet auf Seite 53. Die Architekturumrahmung mit Spitzbogen und Wimbergen beweist wie der verschiedenfarbig gemusterte Schachbretthintergrund auch die Stilverwandtschaft dieses Gebietes mit der Glasmalerei.

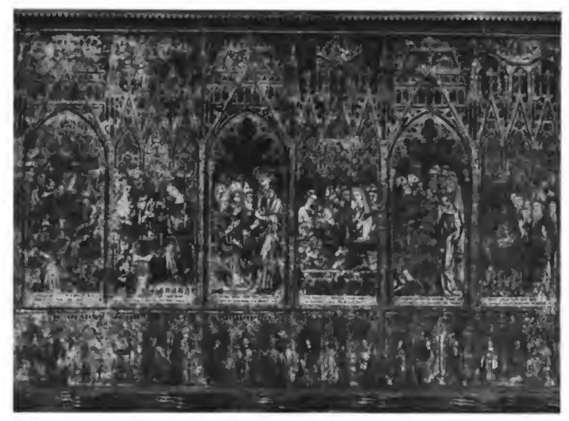


Abb. 450. Wandgemälde im Chor des Kölner Domes, um 1350.

Auf die Glasgemälde des Domchores um 1322 folgt als nächstes monumentales Werk die Ausmalung der Chorschranken des Domes unter dem Erzbischof Wilhelm von Gennep um 1350 (Abb. 450). Durch ein gemaltes Architekturgerüst von Strebepfeilern sind die Mauerflächen in einzelne schmale Fächer abgeteilt, die oben durch einen oder mehrere Spitzbogen mit Wimpergbekrönungen abgeschlossen sind und unten auf einem Sockel triforienartiger spitzbogiger Arkaden aufsitzen. Auf der einen Seite sind Szenen aus dem Leben des hl. Petrus und Paulus und des hl. Silvester, auf der anderen solche aus dem Leben Mariä und die hl. drei Könige geschildert. Die Mauer ist mit einem sorgfältig geglätteten Kreidegrund überzogen und darauf die Temperafarbe in kräftigen ungebrochenen Tönen wie bei der Tafelmalerei dünn aufgetragen. Die Komposition der Szenen mit den auf das Notwendigste des Vorgangs beschränkten Personen unter Fortlassung alles Beiwerks ist die bereits bekannte (Abb. 451); hier durch die strenge architektonische Raumeinteilung war gesteigerte Beschränkung und Vereinfachung geboten. Wie die Umrahmung, so sind die Gebärden in der Fläche gehalten, silhouettenhaft, auf Klarheit des Ausdrucks angelegt, die schaufelartig gestellten Füße den letztgenannten Tafelbildern ähnlich, mit denen auch die Kopftypen, die wellige Haarbehandlung, die Aufhöhung durch weiße Lichter in den Gesichtern und die weichverschmolzene Abschattierung der beruhigten Gewandflächen übereinstimmt. Ansätze perspektivischer Bildung in den Schräglinien des Sessels beim Tode der Maria, sowie Reihen kleiner

Konsolen unter den Inschriftstreifen deuten auf ein fortgeschrittenes Stadium. Beachtenswert sind die Hintergründe, deren zierliche Ausschmückung als ein Merkmal der gotischen Glas- und Tafelmalereien Kölns genannt worden ist. Hinter den Figuren sind streifenartig gemusterte Vorhänge aufgehängt, der Grund innerhalb der Felder und darüber ist in Schrägrauten gemustert, wie in den Glasgemälden. In den Rauten sitzen wechselnd hell gehaltene Figuren und weichlappige Wein- und Eichblattrosetten auf rotbraunem Grunde; derartige Figuren umspielen auch die Schriftstreifen (zweizeilige leoninische Verse). Es sind tanzende, musizierende, bogenschießende, singende Mädchen und Jünglinge von biegsamem Körperbau in engschließenden schleppenden Gewändern, in lebhaft gebogenen anmutig verdrehten Stellungen, von Fabelwesen, Halbmenschen, Sirenen, Harpyen, Affen begleitet, mit denen sie stellenweise kämpfen oder spielen. Diese Drolerien kehren in den Sitzbrettern der eichengeschnitzten Chorstühle unterhalb der Wandgemälde wieder (um 1330); letztere gehören zu den hervorragendsten Schöpfungen der deutschen Plastik überhaupt. Während sich die kirchlichen streng geregelten Vorgänge dem einen architektonischen und geistigen Grundgesetz des gotischen Kirchenbaues unterordnen, dringt in diesen Drolerien ein wunderbares leidenschaftliches Naturgefühl ans Licht, eine geistvolle Beobachtung des Menschen- und Tierlebens, welche in die Gesetzlichkeit des Architektonischen der Gotik gebunden, etwas Verhaltenes, Dämonisches erhielt. Sinnliche Lüste, wilde Freude am Naturleben, an Spott, Scherz, Spiel, Liebe und Jagd, ein Empfinden dunkelwaltender guter und böser Mächte, das die Fratzen und Drachen der gotischen Wasserspeier und Kragsteine belebt, beseelt diese Phantasien, die aus den Umrahmungen der Buchmalereien kommen. Übernahmen aus der spätantiken Fabelwelt und scherzhafte Verspottungen gerade des geistlichen und Mönchsstandes erhöhen noch die Sonderstellung dieser märchenhaften Bilderwelt, worüber wohl einmal eine gründliche Untersuchung unter Berücksichtigung der mittelalterlichen Fabel- und Tierbücher (Physiologi) am Platze wäre. Wie der Stil dieser Figürchen und Blattmuster mit dem Stil der plastischen Holzschnitzereien und Steinmetzarbeiten im Dome zusammengeht, so ist nochmals hervorzuheben, daß dasselbe architektonisch dekorative System der Glasgemälde in den Wandgemälden der Chorschranken waltet; und also wurzelt das Wesen dieser ganzen Malerei in den außerhalb des eigentlich Malerischen liegenden Raum-, Flächen-, Linien- und Farbenbeding-



Abb. 451. Krönung Mariä, Wandgemälde im Kölner Dom, um 1350.

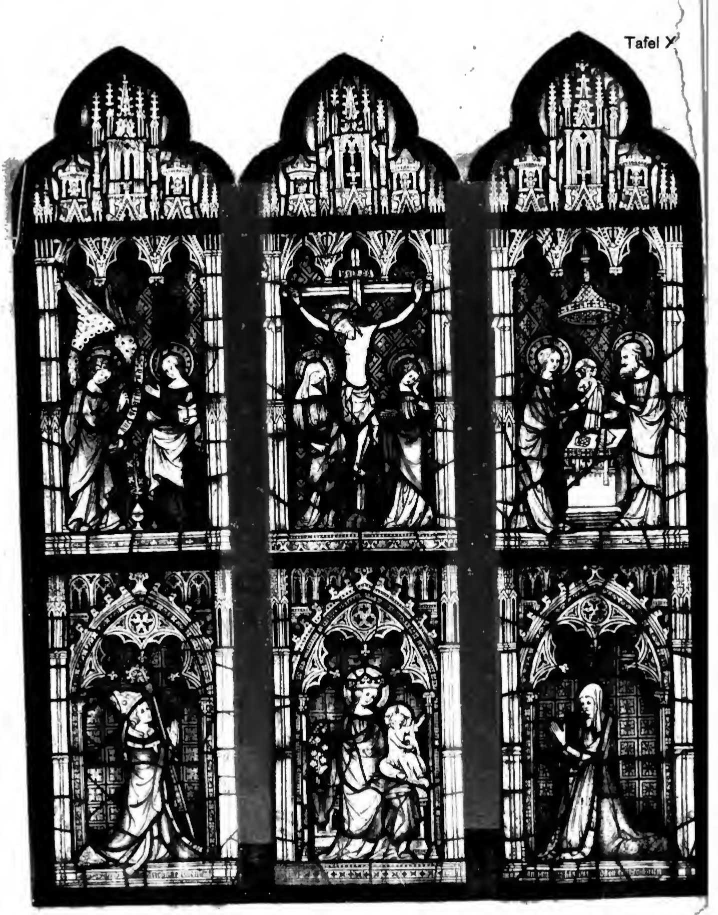
nissen des gotischen Kirchenraumes. Welcher Art der zünftige Betrieb, das Verhältnis der einzelnen Handwerker in den Dombauhütten waren, wie die Steinmetzen, die Holzschnitzer, die Wand- und Tafelmaler, die ja auch die plastischen Werke bemalen mußten (vgl. die Apostelstatuen an den Pfeilern des Domes mit bunten goldgestirnten Gewändern), von einander abhängen, welche Stellung der Glasmaler in dieser Zeit zum Maler hatte: diese und andere Fragen in bezug auch auf andere schmückende Künste, die Bildwirker und Bildsticker, die die Wandteppiche fertigten, sind uns heutigen kaum noch lösbar. So viel aber ist gewiß: der Architekt war damals der tonangebende Werkmeister, seine Kunst beherrschte alle übrigen. So entstand die gotische Kathedrale als eine fast unbegreifliche, logisch strenge Einheit. Das Skizzenbuch des französischen Baumeisters Villard de Honnecourt und andere gotische Zeichnungen zeigen deutlich, wie der Architekt oder Steinmetz das Gesamtgebiet auch der figürlichen Darstellung in seinen Arbeitskreis einzubeziehen hatte. Seine fast mathematische Zeichenweise prägte sich in allen Dingen auch der animalischen und vegetabilischen Welt auf. Weitere große Zyklen hochgotischer Wandmalerei der Kölner Schule sind nur in Zeichnungen erhalten, die der Cäcilienkirche in Köln und der Kirche zu Ramersdorf bei Bonn, beide aus dem Anfang des 14. Jhhs.; das meiste, was in Kölner Kirchen, in St. Andreas, St. Cunibert, St. Severin, in Brauweiler erhalten ist, hat leider durchgreifende Erneuerung erfahren.

In einigen unberührten Bruchstücken sind uns Reste der Wandmalereien aus dem großen Hansasaal des Rathauses erhalten (Abb. 452). Die südliche Wand schmückten vier Gestalten in Lebensgröße in schmalen Feldern, hinter einer Brustwehr stehend; an dieser standen wieder kleinere Figuren, darunter eine bärtige mit turbanartiger Kopfbedeckung am böhmischen Löwenschilde als Karl IV. kenntlich, der der Stadt weitgehende Privilegien verliehen hatte und hier die Mahnung an die Städte ausspricht:

Ir sult des Riches Noth besinnen
Wel up Verleiß indt up Gewinnen.

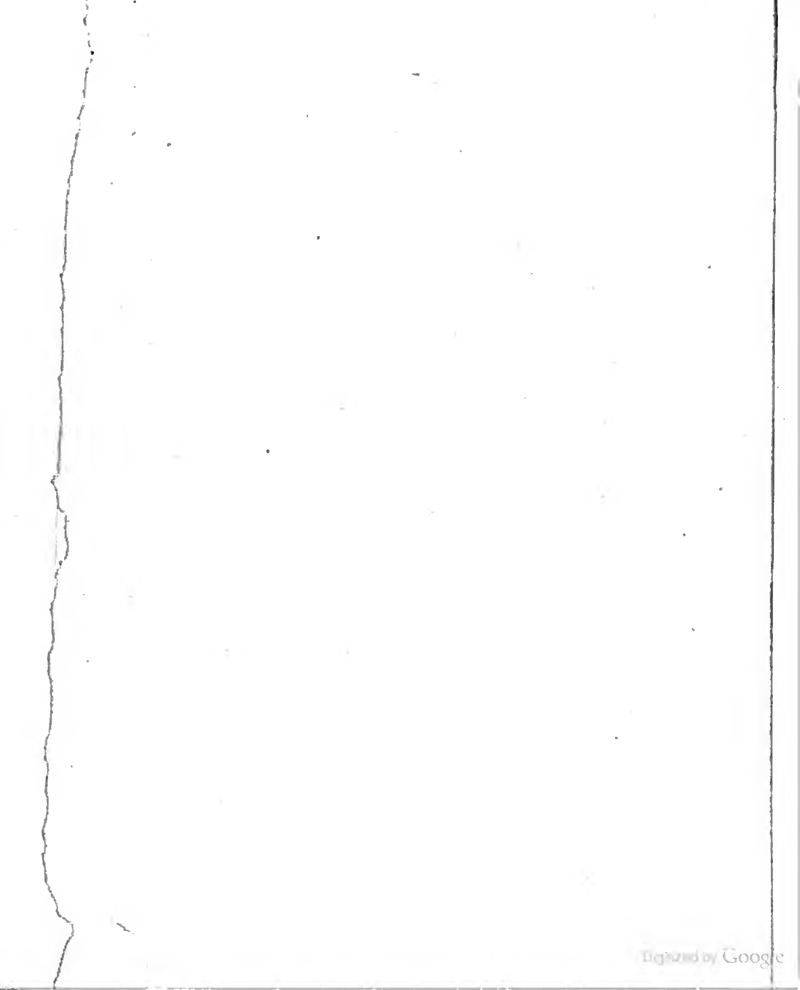
Auch die übrigen Sprüche haben denselben Sinn. Hier im Hansasaale hatten unter dem Vorsitz von Köln die Ost- und Nordseestädte mit den nordwestdeutschen Binnenstädten im Jahre 1367 das Bündnis der Hansa gegen Dänemark geschlossen, das den Krieg zwischen Lübeck und Dänemark zu deutschen Gunsten siegreich entschied und somit die Glanzzeit der Hansa einleitete. Mit ziemlicher Gewißheit werden die Malereien im Hansasaal zusammengebracht mit einer Ausgabennotiz der Stadtrechnung vom 27. November 1370: „pictori pro pictura domus civium 220 mr." Die Zeichnung der Köpfe, deren Augen bereits das mandelförmige Schema der Hochgotik verloren haben, wie die Haarbehandlung weicher geworden und der Umriß das kalligraphisch Scharfe aufgegeben hat, paßt zu diesem Datum. Auch in den Malereien des Hansasaales spielten Drolerien, Ringer, Musikanten, Waldmänner, Seejungfern, Fabeln aus der Tierwelt und der Antike eine große Rolle, sie waren in Drei- und Vierpässen auf die Westwand gemalt und sind in Kopien im Historischen Stadtmuseum erhalten.

Von den Wandmalereien des Hansasaales aus dem Jahre 1370 kommen wir zu dem Klarenaltar auf dem Hochaltar des Domes. Dieser Schrein, mit einem Tabernakel zur Aufnahme des hl. Sakramentes und doppelten gemalten Flügeln, wurde im Anfang des 19. Jhhs. von dem Kanonikus Wallraf und den Brüdern Boisserée aus dem zum Abbruch bestimmten vornehmen Frauenkloster der hl. Klara in den Dom gerettet. Bemalt sind die Außenseiten des ersten Flügelpaares, das den statutengeschmückten Schrein verschließt, sowie die Innen-



Glasgemälde in der Hauskapelle des von Oppenheimschen Hauses in der Glockengasse in K

Erste Hälfte des 14. Jahrhunderts (Restauriert)



seiten des zweiten Flügelpaares mit Szenen aus der Jugend- und Leidensgeschichte Christi (Abb. 453—55). Alle vier hochrechteckigen Flügel sind durch plastische oder vergoldete spitzbogige wimbergbekrönte Arkadenstellungen in zwei Geschossen in sechs Felder geteilt, so daß bei Schließung der inneren und Öffnung der äußeren Flügel eine breite, in 24 schmale Fächer zerlegte Wand entsteht; die untere Reihe enthält die Jugendgeschichte, die obere die Leidensgeschichte Christi. Die Arkadenstellungen, durch fialenbesetzte Strebepfeiler getrennt, unten und oben mit Spitzbogengalerien abgeschlossen, zeigen die Anwendung der Gliederungen der Glas- und Wandgemälde auf die Holztafel; auch die Einzelheiten der Ornamentik, die Kreuzblumen und Krabben, insbesondere die in weichlappige Efeu-, Akanthus- und Eichblätter endenden Tier- und Menschenfratzen in den Füllungen der Wimberge sind bereits bekannte Steinmetzenmotive, die in der Monumentalmalerei vorkamen; die Dreiecksabschnitte zwischen den Wimberggiebeln sind mit dem Muster eines italienischen Seidengewebes des 14. Jhhs bemalt — ein Granatapfel mit einem Phönix und einem Adlerflügel, sogar die Fransenborte ist oben angedeutet; auch dies ein Motiv der mittelalterlichen Wandmalerei, die Gewebemuster in Nachahmung wirklich aufgehängter gewebter Seiden- oder Wollstoffe auf die Kirchenmauern malte (ein italienisches Gewebemuster ist z. B. an einem Pfeiler der Antoniterkirche in Köln gemalt). In den Bildfeldern ist der Grund mit gepreßten Stuckrosetten rautenartig gemustert und vergoldet. Die Szenen aus der Jugendgeschichte und der Passion sind wie üblich auf das notwendigste beschränkt, ein schmaler Erd- oder Felsstreif, mit einigen Blumen und Gräsern bewachsen, genügt zur Andeutung der Örtlichkeit. Die langgestreckten Figuren mit schmalen Köpfen und Augen in ausgebogener Haltung lassen ihre Füße herabhängen und bewegen sich in der Bildfläche; nirgends ist ein Abweichen von den in den hochgotischen Miniaturen und Elfenbeinen zu festen Schemen ausgeprägten Bildkompositionen gewagt worden. Allein die Zunahme der Modellierung in breit verschmolzenen Lokalschatten bei den in größeren Massen zusammengehaltenen Gewändern und den Fleischpartien kündigt ein Bestreben nach Loslösung von dem Flächenhaften an. Die äußeren Umrisse, in den Köpfen vor allem, sind noch stark betont. Die Gewänder bleiben die allgemeinen, der Antike entstammenden Drapierungen; aber die Kopftücher und Schleier einzelner Frauen, der Turban des hl. Joseph, die Ketten- und Plattenpanzer der Kriegsknechte im Kindermord und Judaskuß und in der Pilatusszene sind dem zeitgenössischen Kostüm entlehnt. Auf den Außenseiten der Außenflügel sind in zwei Geschossen Standfiguren von Heiligen unter goldenen Arkaden auf rotem, mit goldenen Blütenmustern schabloniertem Grunde gemalt. Die Verwandtschaft dieser Malereien mit denen des Hansasaales ist nach der Wiederherstellung des Klarenaltares vor vier Jahren zweifellos geworden. Es handelt sich hier um einen Meister, der in engstem Anschluß an die gotische Tradition der Mitte des 14. Jhhs., in direkter Berührung z. B. mit den Wandmalereien der Domchorschranken, eine stärkere plastisch malerische Darstellung anstrebt. Den Maler des Hansasaales von 1370 identifiziert man mit einem Magister Wilhelmus, dem die Stadt im Jahre 1370 die Malerei des zugrunde gegangenen neuen Eidbuches übertrug, wie die Notiz der Mittwochsrentkammer vom 14. August des Jahres angibt. Dies ist, schließt man weiter, der Maler Wilhelm von Herle, der im Jahre 1358 mit seiner Frau Jutta ein Haus in der Schildergasse (wo die Maler oder „Schilder", wegen der Bemalung der Wappenschilde so genannt, wohnten) erwarb; 1368 wurde er in die Weinbrüderschaft aufgenommen und kaufte 1370 und die Folgejahre mehrere Renten, wo er durch die genannten Arbeiten also zu Vermögen gekommen war. Er starb im Jahre 1378. Man hat ihn als den Maler der



Abb. 453. Meister Wilhelm: Szenen aus dem Jugendleben Christi vom Klarenaltar im Kölner Dom, um 1370.

Zunftherrschaft angesehen, die im Jahre 1370 die Vormachtstellung des alten ritterbürtigen Patriziats in der Stadtverwaltung in dem Weberaufstand blutig brach. Er ist höchstwahrscheinlich der Maler Wilhelm in Köln, von dem der Limburger Chronist zum Jahre 1380 sagt: „Der was der beste maler in allen Duschen landen, als he wart geachtet von den meistern, want he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette ez gelebet."

Die Stellung, die man diesem Namen früher gegeben hat, indem man an ihn den in einem neuen Stil gemalten unteren Mittelteil des Klarenaltars, und so die zugehörige Gruppe der Kölner Bilder anschloß und diesen Meister zu einem epochemachenden Neuerer erhob, hat er zwar aufgeben müssen. Aber in ihrer Zeit bedeuten die Malereien des Klarenaltares einen großen Fortschritt, und die Keime des Kommenden, der Wille zu einer Neugestaltung, sind unleugbar. In den gleichen Jahrzehnten, die seine Lebensdaten umschließen (1360 bis ca. 1380), ist auch in anderen Kunstzentren, vor allem in dem noch immer führenden Frankreich, eine ganz verwandte Formenumbildung vollzogen worden. Die Pariser Buchmalerei unter dem leidenschaftlichen Mäcenat König Karls V. von Frankreich, seit 1356 Dauphin, von 1364—80 König, hat den gleichen Schritt der malerisch-plastischen Ausfüllung der Figuren unter Beibehaltung des linearen Gerüstes der Architekturrahmen und der flächenmäßig konturierenden Zeichnung getan. Unzweifelhaft ist hier unter Einwirkung der durch Giotto und Taddeo Gaddi emporgehobenen italienischen Malerei, besonders unter dem Papst Clemens VI. in Avignon (1342 bis 52), diese Wendung erfolgt. Ein Hauptwerk ist die Altardecke von Narbonne im Louvre mit der Kreuzigung, Passionsszenen und dem knienden Karl V., in Grau auf Leinwand gemalt um 1374. Auch eine der großartigsten Schöpfungen spätmittelalterlicher Monumentalkunst, die große Serie gewirkter Bildteppiche mit der Apokalypse in Angers, 1378—81 für den Bruder



Abb. 452. Meister Wilhelm: Prophetenkopf aus den Wandgemälden des Hansasaales, um 1370.



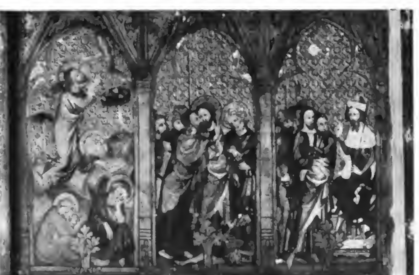


Abb. 454. Meister Wilhelm: Passionsszenen vom Klarenaltar im Kölner Dom, um 1370.

Karls V., Ludwig von Anjou gefertigt, vertritt die gleiche Stilstufe im Figürlichen, wenn auch das räumliche Gestaltungsvermögen schon weiter gelangt ist. Am Oberrhein tritt in denselben Jahrzehnten in der Malerei und Glasmalerei Straßburgs und der österreichischen Vorlande (Freiburg, Königsfelden) dieser Übergangsstil auf; das gestickte Antependium aus Königsfelden in Bern hat im Figürlichen viele verwandte Züge mit dem Klarenaltar von 1370.

Unter den Tafelbildern der Kölner Schule ist noch anzufügen das Triptychon der Hamburger Kunsthalle, mit der Kreuzigung in der Mitte, Verkündigung und Geburt auf dem linken, Auferstehung und Jüngstes Gericht auf dem rechten Flügel (Abb. 456). Der Goldgrund ist wie auf den älteren Tafeln mit punzierten Eichenranken gemustert; die Komposition der Kreuzigung erinnert an die der älteren Tafeln auf Seite 367. Doch sind die weichgebogene Armhaltung des Christus, die fliegenden Engelchen, die das Blut in Kelchen auffangen, schon im Sinne des italienischen Trecentostiles empfunden; die rundliche

Zeichnung des Christuskörpers, vor allem die sehr weiche verschmolzene Modellierung der leuchtenden Gewänder, das Zurücktreten der Umrißzeichnung, die Holzmaserung des gelben Kreuzes mit schräg sichtbaren Seiten rücken das Werk an den Klarenaltar heran. Auch dieses scheint für das Klarissenkloster gemalt zu sein, worauf die kniende Nonne, die links vom Kreuz stehende hl. Klara mit dem Ziborium und der hl. Franziskus gegenüber deuten.

Die Kölner Malerei um 1400. Hermann Wynrich und seine Schule.

Schon lange vor der jüngst erfolgten Befreiung des Klarenaltares von seiner späteren Übermalung war von allen Historikern der Kölner Malerschule bemerkt worden, daß neben der Mehrzahl der Bilder im Stil der siebziger Jahre des 14. Jhhs. eine Anzahl von Bildfeldern einen völlig verschiedenen weit fortgeschrittenen Stil aufweisen. Vor allem sind dies die sechs Szenen aus der Jugendgeschichte Christi: Geburt, die Hirten auf dem Felde, die Eltern baden das Kind, Anbetung der hl. drei Könige, Darbringung im Tempel, Flucht nach Ägypten und einzelne Passionsszenen (Abb. 457). Zunächst dachte man an eine Werkstatt, deren Meister während der Arbeit an diesem großen Auftrag seinen Stil völlig geändert habe. Es ist aber jetzt kein Zweifel mehr, daß ein Künstler erst der folgenden Generation um 1400 diese Bilder im neuen Zeitgeschmack über- oder gänzlich neugemalt hat. Seine Kompositionen halten sich an die ältere, nur die wesentlichsten Züge der Darstellung gebende Manier unter Beschränkung der Lokalitätsangabe auf wenige Symbole. Die massigen dunkelgrünen Kugelbäumchen in der Hirtenszene sind durch federartige Blättchen detailliert. Die untersetzten Figuren, teils in enganschließenden brokatenen Untergewändern, große Köpfe mit rundlichen Nasen und vollen Lippen, flockig behandelte Haare, weiche tiefe Modellierung in den Gewändern, weiße Lichter in den Gesichtern, geben ein völlig neues Bild. Zeitgenössische Moden machen sich in den Kopftüchern der Frauen, der Rüschenhaube bei der Darbringung, in den Kapuzen und Röcken der dudelsackblasenden Hirten geltend. Die kindlichen Gesichter, mit hohen rundgewölbten Stirnen, von rötlichen aufgelichteten Locken umrahmt, erhalten durch die zarten hochgezogenen Augenbrauen, die schweren halbgeschlossenen Lider und den kleinen Mund mit zugespitztem Unterkinn einen zarten, traumverlorenen Ausdruck. Diese Züge schließen eine ganze Gruppe kleiner kölnischer Andachtsbilder mit der Madonna mit der Wickenblüte (Abb. 458) im Kölner Museum und der hl. Veronika in der Münchner Pinakothek (Tafel XXVII) als wichtigsten Stücken an den späteren Meister des Klarenaltars an.

Die Schöpfungen dieser fruchtbaren Werkstatt, von der wohl gegen 100 Tafeln erhalten sind, haben unter allen altdeutschen Gemälden den frühesten Ruhm erlangt. Sie lenkten zuerst die Aufmerksamkeit der Kölner Kunstfreunde und Romantiker auf die altdeutsche Malerei, als nach der Aufhebung des alten Erzstifts Köln und der Reichsfreiheit der Stadt durch die französische Republik (seit 1793) zahlreiche alte Kirchen, Klöster und Stifte dem Untergang geweiht und ihre Heiligtümer verschleudert wurden. Da waren es der Kanonikus Wallraf, dessen Sammlung 1823 der Stadt vermacht wurde, und die Gebrüder Sulpiz und Melchior Boisserée mit ihrem Freunde Bertram, die diese Goldgrundbilder vielfach aus dem Müll der abgebrochenen Gebäude, von Trödlern und in Marktbuden aufkauften. Ihre Sammlung und die lebhafte Beschäftigung mit der Geschichte dieser damals gering geschätzten Tafelbilder regten bald weitere Kreise von Schriftstellern und Forschern zur Teilnahme an; aus dem Briefwechsel des trefflichen Sulpiz Boisserée sind für diese Anfänge der deutschen Kunstgeschichte die wichtigsten Nachrichten zu gewinnen. Schlegel lieferte die erste Schilderung der Kölner Malerschule; ihm folgte Goethe in seinem Aufsatz in der Reise am Rhein (1816), der ohne Anstand die schönste literarische Schöpfung über altdeutsche

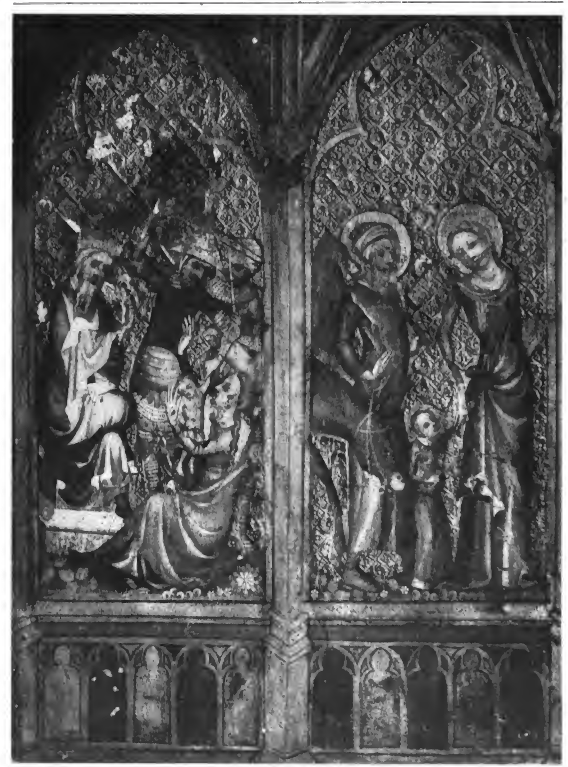


Abb. 455. Meister Wilhelm: Kindermord und Flucht nach Ägypten. Klarenaltar im Kölner Dom, um 1370.

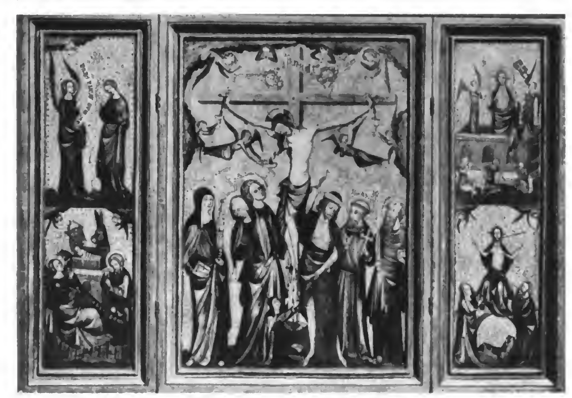


Abb. 456. Art Meister Wilhelms: Triptychon in der Hamburger Kunsthalle um 1360.

Kunst genannt werden muß. Schorn, Schnaase, Kugler, Passavant, Waagen, diese Nestoren der deutschen Bilderkunde, haben aus der Boisserée-Sammlung entscheidende Anregungen zu ihren Arbeiten gewonnen. Die Herausgabe ihrer Sammlung in dem großen Strixnerschen Werke in München in Steindruck bedeutet einen Markstein auch in der Geschichte des Reproduktions- und Publikationswesens. Auch die Nazarener, Cornelius und Overbeck, empfingen starke Anregungen von diesen altkölnischen Meistern. Diese Umstände muß man sich gegenwärtig halten, wenn man bedenkt, daß diese altkölnischen Bilder durch die Entdeckungen der Kunstgeschichte in anderen deutschen Landschaften in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr in den Hintergrund getreten sind, ja daß in neuester Zeit durch Enthüllung starker eben von jenen ersten Entdeckern und ihren Malergenossen vorgenommenen Übermalungen ein Teil der Bilder in der Presse und in Kunstzeitschriften eilfertig entwertet worden ist. Zweifellos richtig ist ja in bezug auf die historische Stellung, daß diese Kölner Meister um 1400 nicht als Schöpfer eines neuen Stiles an den Anfang der deutschen Malerei des 15. Jhhs. zu setzen sind, wie die älteren Kunstforscher taten. Durchaus ist Köln im Bilde des plötzlich erwachenden malerischen Sinnes um 1400 nur eine von zahlreichen Stätten. Ja sogar bemerkt man in den Schöpfungen dieser Stadt ein stärkeres Haften an älteren geheiligten Traditionen.

Eine Vorliebe für ruhige feierliche Motive, für statuarische Heiligengestalten in sakraler beschaulich stiller Haltung, für lieblich idyllische Szenen aus dem Jugendleben Christi, in erster Linie für Maria mit dem Kinde in zarter minnehafter Auffassung, läßt die frischen



Abb. 457. Meister Hermann Wynrich: Jugendgeschichte Christi und Grablegung vom Klarenaltar, um 1400—1410.

derben Lebenszüge, die in den anderen niederdeutschen Schulen damals in die heiligen Vorgänge aufgenommen werden, zurücktreten. In der Schilderung der lieblich mädchenhaften Madonna zusammen mit einem holden Kreis blondhaariger heiliger Jungfrauen in einem Blumengarten sitzend, himmlischer Minne pflegend, ist diese Kunst am glücklichsten. Der innige Ton der geistlichen Minnepoesie, die in den Frauenklöstern des späteren Mittelalters ihre Pflegestätte fand, ist in diesen himmlischen Liebesgärten, Minnehöfen und Rosenhagen angestimmt. Die Ausschmückung der himmlischen Wohnungen mit zartester irdischer Glückseligkeit atmet den gleichen ruhevollen Seelenfrieden wie die kleinen Gedichte: „Es stet ein lind im himmelrich, do blühent alle äste; ganc Jesu nach ...“, oder „In himelischer heide grün sont dein die engel warten ...“ Diese zarte weibliche Gefühlsseligkeit hemmt das Streben nach kraftvoller Beherrschung des tatsächlichen Lebens, von einem ringenden Bemühen um Bewältigung optischer und perspektivischer Aufgaben wie bei den süddeutschen Meistern der 1. Hälfte des 15. Jhhs., bei Lucas Moser, Multscher und Konrad Witz, ist vollends bei diesen Kölner Meistern nicht die Rede. Im kleinen Format der Hausaltärchen, zur stillen Betrachtung in den Kapellen der Frauenklöster, findet diese Kunst ihren beredtesten Ausdruck.

Der Hauptbestand an frühkölnischen Bildern des 15. Jhhs. ist im Wallraf-Richartz-Museum; daneben steht, was die Qualität betrifft, unmittelbar die Sammlung Boisserée in der Münchner Pinakothek, wohin sie durch König Ludwig I. gelangt ist. Weitere wertvolle Sammlungen sind im Germanischen Museum in Nürnberg, in dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum; einzelnes im British Museum und im Louvre. Auch in Kölner Kirchen, im Erzbischöflichen Museum, im Bonner Museum sowie im Kölner Kunstgewerbemuseum und in der Sammlung Schnütgen sind kölnische Bilder des 15. Jhhs. Einer kleinen Anzahl guter Gemälde steht allerdings eine äußerst große Zahl minderwertiger, flüchtig, ja roh gemalter Bilder gegenüber, meist kleineren Formates, offenbar Fabrikware. Die holden Formen sind versüßlicht, die klaren durchsichtigen Farben, sonst mit größter Sorgfalt auf den feingeglätteten, oft mit Leinwand überzogenen Kreidegrund gesetzt, sind roh und flüchtig hingestrichen und bunt. Hier können nur die besten Stücke einen Platz finden.



Abb. 458. Meister Hermann Wynrich: Madonna mit der Wickenblüte, um 1400. Wallraf-Richartz-Museum.

Das kleine Triptychon der Madonna mit der Wickenblüte, mit den Standfiguren der hl. Katharina und Barbara auf den Flügeln und der Verspottung Christi auf deren Äußerem, im Kölner Museum, steht dem späteren Meister des Klarenaltars am nächsten. Der Goldgrund ist wie bei vielen kölnischen Bildern erneuert, wobei hier der Umriß der Madonna mit angegriffen ist. Auch hat dieses Bild wie der Klarenaltar eine mehrfache Erneuerung des Firnisses erhalten, wodurch sich die unangenehme glänzende Politur, das Geleckte der Farben erklärt. Charakteristisch für alle folgenden Bilder ist die andersartige Färbung der umgeschlagenen Futterstellen des Gewandes (Maria trägt ein grünes Kleid, einen rotvioletten Mantel mit blauem Futter, das Haar ist rötlich gelb). Aufs engste verwandt ist die Münchner Veronika; der Gegensatz des starren braunen Christuskopfes mit dem lieblichen Kopf Veronikas und den sechs lesenden Engelkindern ist besonders schön. Nach diesem gut erhaltenen, meisterhaften Bilde ist man neuerdings übereingekommen, den Meister dieser ganzen Bildergruppe den Meister der heiligen Veronika zu nennen.

Im Ton der Darstellung und in der Malweise schließen sich an die beiden genannten Bilder an das Altärchen mit der thronenden Maria in einem Kreise von sieben weiblichen und fünf männlichen Heiligen, nach der links erscheinenden hl. Klara wohl wieder für das Klarenkloster gefertigt (Abb. 459); die reichen Brokatgewänder, insbesondere der Rock des vorne sitzenden Georg mit enger Taille und weiten, über die Handschuh fallenden Ärmeln, das Kostüm der Sigismundzeit, sind beachtenswert, nicht minder die Raumwirkung mit Hilfe des überhängenden Thronbaldachins. Die Karos des Fliesenbodens sind aber noch senkrecht aufsteigend ohne Verkürzung gegeben. Das kleine spitzwinklig schließende Triptychon der ehem. Sammlung Weber führt eine ähnliche Versammlung heiliger Jungfrauen um die Maria mit dem Kinde vor, hier auf einen blumengeschmückten Rasen hingelagert (Abb. 461); die goldene Strahlenglorie hinter Maria ist von einem Kranz kleiner Engel umgeben. Die Passionsszenen auf den Flügeln zeigen die Schwäche dieser Kunst. In der Heimsuchung des Kölner Museums auf schwarzem goldgestirntem Grunde kommt der Adel der Linien besonders zum Ausdruck (Abb. 460). Die musizierenden Engel am Karlsschrein des Aachener Münsters, in wallenden, teilweise prächtig gemusterten Brokatgewändern, vertreten ein Lieblingsmotiv der Schule. Ein typisches Werk ist die große Breittafel des Kruzifixus mit Maria von Johannes gestützt und sieben Aposteln im Wallraf-Richartz-Museum (Abb. 462). Blaue Engel umschwirren den Kruzifixus; die Heiligen stehen in feierlicher Haltung nebeneinander auf einem schmalen Rasenstreif; große verzierte Nimben mit den Namen sind in den Goldgrund gepunzt, den Rahmen bildet eine geschnitzte Maßwerkbekrönung aus geschweiften Spitzbögen in malerischer Spätgotik, den statuarischen Charakter vollendend. Ähnlich ist eine Breittafel mit je drei Heiligen, darunter die heilige Klara, ebenfalls im Kölner Museum, unter dem Kruzifixus die knieende Klarissin Süster Vreydzwant van Malburg. Dem Klarenaltar wieder besonders nahe steht das kleine Triptychon mit der Anbetung der Könige und je zwei Heiligen auf den Flügeln, ehemals bei Fridt (restauriert), 1916 auf der Auktion Hölscher in Berlin (Lepke), jetzt in der Sammlung Krupp. Der weißbärtige vor den beiden anderen kniende König reicht dem Kinde einen Becher mit Goldstücken, in die es hineingreift, wie beim Klarenaltar. Das Schnütgen-Museum besitzt als sein bestes



Abb. 459. Meister Hermann Wynrich: Madonna mit Heiligen, um 1410. Slg. Johnson, Philadelphia.



Abb. 460. Hermann Wynrich: Heimsuchung. Wallraf-Richartz-Museum.

Stück aus dem Kreise des Veronikameisters einen vierteiligen Flügel mit dem Tod und der Krönung Mariä, der Auferstehung und der Himmelfahrt aus der Laurenzkirche (Abb. 463). Gerade die beiden ersteren Szenen bekunden von neuem, daß die stillen weihevollen Vorwürfe dieser Kunst am besten lagen; die Gruppe der in stummem Schmerz vor dem Bett der Sterbenden zusammengesunkenen vier Apostel drückt allein im Umriß schon die Stärke des Gefühls aus. Die drei kleinen Engel auf den beiden Seiten vor der Bekrönung wie auf der Münchner Veronika; eine Goldglorie, am Rande von Engelchören eingefaßt, schließt die in den Farben glänzend erhaltenen, durch gepreßte vergoldete Stuckstreifen getrennten Bilder ab. Eine Anzahl von Tafelbildern der Schule hat in den letzten Jahren das Kaiser-Friedrich-Museum erworben, darunter den großen Flügelaltar mit hl. Standfiguren aus der Sammlung des Freiherrn von Brenken in Wewer bei Paderborn (ehemals in der Lyversbergschen Sammlung).

Ist in allen diesen Werken mit Ausnahme der Formenbehandlung der bekannte Typen- und Szenenschatz des 14. Jhhs. in herkömmlicher Weise verwendet, so tritt in einer Anzahl von Bildern aber eine neuartige Kompositionsweise in Kraft, die durch ein stärkeres Hintereinanderrücken der Gruppen eine raum- und bildmäßige Wirkung erstrebt. Durch Einflechtung von Zügen und Nebenmomenten der alltäglichen Umgebung nimmt sie der mehr symbolischen Darstellung der gotischen Malerei ihre Strenge und Gebundenheit. Ein Vorwiegen der zu lebhafterer Gestaltung drängenden Passionsszenen scheint in dieser späteren Gruppe von Bildern wahrzunehmen. Dem Hauptmeister selbst steht hierunter die jetzt im Wallraf-Richartz-Museum befindliche Kreuzigung aus der Sammlung Klemens nahe; nach dem Kostüm um 1410 entstanden (Abb. 464). Auf dunkelbraunem ansteigendem Hügelgelände erheben sich die drei Kreuze, Christi und der beiden Schächer, von Engeln das erstere umschwebt, links vorne Maria von Johannes und drei Frauen gestützt, gegenüber am Boden die würfelnden Kriegsknechte, dahinter auf der Höhe des Hügels zwei Gruppen von Reitern mit dem blinden, Christi Seite durchstechenden Hauptmann zur Linken und dem gläubigen Hauptmann mit dem Spruch „Vere iste est filius dei“ zur Rechten. Der Mann mit dem Essigschwamm vor dem Kreuze, Bewaffnete im Gespräch zum Kreuze aufblickend am linken und rechten vorderen Bildrande und nach hinten zu füllen die Zwischenräume zwischen den Gruppen aus, Berge mit kleinen Bäumen steigen auf den Seiten im Hintergrund empor. Die aufgeschirrten Pferde, die zahlreichen Zeitkostüme



Abb. 461. Hermann Wynrich, Flügelaltärchen, um 1410. Ehem. Sammlung Weber.

und Rüstungen, die Physiognomien der Hauptleute und Kriegsknechte führen uns das Geschehnis vor, wie der Maler ähnliche Szenen erlebt und beobachtet hatte. Die zart verschmolzenen Farben schließen die untere Bildhälfte als einheitliche bunte Fläche gegen den Goldgrund zusammen; und eine Welt trennt diese Schöpfung von den Kreuzigungsszenen der hochgotischen Malerei. Verwandt in der weichen flockigen Farbenbehandlung ist die Kreuzigung mit der Kirche und Synagoge in der Sammlung Lersch in Aachen; die mittelalterliche symbolische Szene ist auch hier auf den Boden der Wirklichkeit versetzt, indem der Christi Blut auffangende Papst einem jüdischen Hohenpriester gegenübersteht. Als Ausdruck der aufgeregten Stimmung am Rhein gegen die Judenschaft, die im Jahre 1424 zu deren Austreibung aus der Stadt führte, ist dieses Bild neben anderen Allegorien (in der fürstlichen Galerie in Sigmaringen) wichtig. Am schönsten vertritt die Aufnahme alltäglicher Lebenszüge in die Heiligenlegende ein umfangreicher Zykius von Bildern aus der Schule des Veronikameisters in dem Erzbischöflichen Museum in Utrecht, zwei Flügel eines Altares, angeblich aus dem Ahrtal (nach anderen aus Oberwesel) stammend, deren völlige Publikation eine dringliche Forderung ist. In der Geburt des Kindes (Abb. 106) liegt Maria auf einer strohgeflochtenen Matte, Joseph kocht die Suppe, in der Anbetung der Könige schaut Joseph aus einem Vorhang hinter dem Baldachin hervor, in der Verkündigung steht vor Maria eine geöffnete Holztruhe, deren Furnierung und Beschläge deutlich wiedergegeben sind (Abb. 465); der Raum ist durch den schräg ansteigenden Fliesenboden und die auf dem vorderen Rande aufsitzende Säule des Baldachins hier besonders klar (viele Züge an westfälische Bilder erinnernd). Einen weiteren Fortschritt im Räumlichen bekundet die Verkündigung auf den Flügeln des Brenkenschen Altars (Abb. 466). Ein kastenartiger Raum, bühnenmäßig mit Randsäulen und Zinnenbekrönung öffnet sich nach hinten, die Kassetten der flachen, durch einen Unterzugbalken gestützten Decke verkürzen sich wie in Untersicht gesehen, die Seitenwände mit viereckigen Rautenfenstern laufen mit schrägen oberen und unteren Fluchtlinien in die Tiefe, nach einem gemeinsamen Fluchtpunkt, auf den auch die Fliesen des schräg aufsteigenden Bodens orientiert sind; das Pult ist wieder für sich nach einem besonderen Fluchtpunkt perspektivisch gezeichnet; sogar die Bücherbretter in dem offenen Kasten nehmen an der Verkürzung teil.

Diese Bildergruppe, die sich um eine große Zahl weiterer Bilder in den genannten Museen, sowie in Darmstadt, Sigmaringen, Kirchsahr (Eifel), Münster, erweitern ließe, ist weder datiert noch trägt sie eine Meisterbezeichnung. Der hervorragendste Maler Kölns in dieser Zeit war Hermann Wynrich von Wesel, der die Witwe des Meisters Wilhelm heiratete und 1397—1413 fünfmal im Rate saß; er wird in den Schreinsbüchern 46 mal erwähnt und stand in Beziehung zu den ersten Männern der Stadt. Auf ihn kann man mit gewissem Recht den besten und Hauptteil der genannten Werke zurückführen. Er starb 1413/14. Weiterhin wird das der Maler Hermann von Köln sein, der im Jahre 1402 im Kreuzgange der Karthause von Dijon für den Herzog von Burgund den Kruzifixus Claus Slüters bemalte. Diese Nachricht und eine weitere vom Jahre 1398, daß zwei Kölner Hand-



Meister Hermann Wynrich: Die hl. Veronika, um 1410
München, Kgl. Pinakothek



Abb. 462. Werkstatt Hermann Wynrichs: Kruzifixus mit Heiligen, um 1410. Wallraf-Richartz-Museum.

werker, der Bordürwirker Bernart und der Maler Martin bei dem Bordürwirker des Königs von Frankreich, der Herzoge von Berry, Burgund und Orleans, Unger in Paris, ein Jahr gearbeitet haben (wo sie ihm ein Bild stahlen), sind Bestätigungen für die Tatsache, daß die Kölner Meister um 1400 aus den französisch - burgundischen Werkstätten die neue Malweise übernommen haben. Paris war das Zentrum der Buchmalerei geblieben, für die genannten Herzöge entstanden zahlreiche umfangreiche Werke. Diese und die freilich spärlich erhaltenen französischen Tafelbilder (im Louvre) und die burgundischen, deren Hauptstück, das Triptychon des Melchior Boederlam von 1399 noch in Dijon erhalten ist (Abb. 152), haben diesen malerischen Stil vorgebildet. Der glänzende durchsichtige Temperaauftrag auf geglättetem Kreidegrund, die Verschmelzung der Farben, der weiche Faltenstil sind die gleichen, hingegen ist der Figurentypus strenger, schärfer und weniger kindlich als bei den Kölner Primitiven; der Stil ist im allgemeinen größer, dem italienischen Trecento näherstehend, wofür die Tapisserien von Angers, das bedeutendste und früheste Werk der Richtung, den besten Beweis liefern. Sie sind 1379—81 gewirkt von dem Hofwirker Karls V. von Frankreich in Paris, Nicolas Bataille (1363—1400) nach Kartons des Miniatoren Johann von Brügge.

Unter allen kölnischen Bildern bekundet am schlagendsten diese Zusammenhänge das große Breitbild mit der Kreuzigung im Kölner Museum (Abb. 467), gestiftet von Gerhard von dem Wasserfasse, Ratsherr seit 1417, der mit Frau und Tochter und seinen Eltern vorne kniet. Auf braunem hügeligen Terrain, das hoch hinaufgezogen durch Bergkuppen mit Burgen und Ruinen gegen den Goldgrund abschließt, verteilen sich in lockeren Massen um die drei Kreuze die Gruppe der Frauen mit Johannes, das Volk und Trupps von Reitern, die letzteren zum Teil hinter den Kreuzen, einzelne durch die Erderhöhungen halb verdeckt; links kommt Christus mit dem Kreuz, von den Frauen und zahlreichem Volk zu Fuß und zu Pferde begleitet; gegenüber wird er ans Kreuz genagelt. Diese in glänzenden Farben hervorragend gemalte Komposition erhält durch die reichen, teils orientalischen Kostüme, durch die links phantastisch aufgebaute turm- und giebelreiche Stadt gesteigertes Leben. Es ist der Stil der französisch-burgundischen Chronikenillustrationen, der ebenfalls in den Bild-



Abb. 463. Kölner Meister um 1410—20: Tod und Krönung Mariä. Schnütgen-Museum.

teppichen der ersten Hälfte des 15. Jhhs. herrscht. Die schon erwähnte enge Berührung der burgundisch-französischen Malerei der zweiten Hälfte des 14. Jhhs. mit der italienischen spiegelt sich denn auch in den Kölner Bildern der Schule Hermann Wynrichs; einzelne Kompositionen sind so direkt aus talienischen Bildern nach Köln gelangt; z. B. ist die Kreuzabnahme mit der Stifterin und zwei Dominikanerinnen im Kölner Museum fast identisch mit der gleichen, häufig wiederholten Darstellung auf dem Dombilde des Duccio in Siena (Abb. 468). Vielleicht könnten die Kölner Maler auch selbst, ohne den Umweg über die burgundisch-französische Kunst, ihre Motive aus Italien geholt haben; der Florentiner Bildhauer Ghiberti berichtet in seinen Denkwürdigkeiten beispielsweise ausführlich von einem dort reisenden Maler aus Köln.

Zum Verständnis des streng Traditionellen dieser ganzen Kunst ist endlich die Wahrnehmung wichtig, daß alle festgeregelten kirchlichen Gegenstände, nach überlieferten Schemen gearbeitet, den Stil am reinsten und die Kunst auf der Höhe zeigen; wo aber die Maler sich selbst überlassen, nicht auf den Typenschatz ihrer Malerbücher, die sie von den Reisen mitbrachten, zurückgreifen konnten, kommt die Unbeholfenheit und das mangelnde Verständnis der Naturformen ans Licht. Hierfür ist die Tafel mit dem Martyrium der hl. Ursula und der elftausend Jungfrauen im Kölner Museum ein Beleg (Abb. 469). Vorne sieht man die hl. Ursula mit ihren Gefährtinnen den Schiffen entsteigen und von den Hunnen ermordet werden; einzelne Schiffe fahren auf dem Rhein, im Hintergrund dehnt sich die Stadt Köln aus; man sieht den Domchor und den Westteil des alten romanischen Domes, links davon Groß St. Martin und weiter St. Severin mit dem 1411 vollendeten Turme.

Unter den Wandmalereien dieser Epoche sind hervorzuheben die kulturhistorisch merkwürdigen Darstellungen aus der Geschichte des lieblosen Sohnes in den Kostümen der Sigismundzeit um 1415 im Kölner Museum. Sie entstammen dem großen Saal eines Bürgerhauses der Familie Glesch von der Hochstraße. Wichtig als profane Darstellungen deuten die Malereien in der dünnen konturierenden Farbenbehandlung darauf hin, daß die Wandmalerei nunmehr doch ihre führende Rolle an die Tafelmalerei abgetreten hat und mit dem 15. Jhh. in den Hintergrund tritt. Eine Passionsgruppe an der Altarwand der Krypta von St. Severin um 1424 ist nur in Resten erhalten.

Dagegen behält die Kölner Glasmalerei in der Epoche Hermann Wynrichs (1390—1430) die hervorragende künstlerische Stellung, die sie im 14. Jhh. eingenommen hatte.



Abb. 464. Schule Hermann Wynrichs: Kreuzigung, um 1410. Wallraf-Richartz-Museum.

Das erste Werk, in dem der neue Stil angewendet ist, ist das große achtteilige Westfenster der Abteikirche Altenberg im Dühntal bei Köln, eine Stiftung des Herzogs Wilhelm von Berg († 1408) und seiner Gemahlin Anna von Pfalzbaiern († 1415), entstanden um 1390 (Abb. 471). Zwei Reihen von Heiligen auf perspektivisch gezeichneten Sockeln und hohen dreiteiligen, gleichfalls räumlich gezeichneten Baldachinen füllen jeder eines der schmalen Fensterfächer aus. Dieselbe Gliederung in Schmalfelder wie sie der Klarenaltar verwendet. Doch ist von dem Glasmaler das geometrisch flächige Architekturschema der Umrahmung zugunsten der raumvertiefenden Baldachingehäuse aufgegeben. Der Kopftyp der Heiligen stimmt mit dem Stil Hermann Wynrichs überein, besonders die hl. Familie mit dem turbanbedeckten Kopf Josephs. Als Hauptcharakteristikum dieser und der ganzen folgenden Kölner Fenster der ersten Hälfte des 15. Jhhs. ist hervorzuheben die vorherrschende Verwendung des weißen Glases. Die Figuren bestehen ganz aus weißen Glasstücken, die Innenzeichnung ist mit Schwarzlot aufgetragen, die Modellierung in den Gesichtern und den Gewändern ist mit einem Borstenpinsel körnig aufgestupft. Eine äußerst malerisch-tonige Wirkung macht dieses in kleinen Pünktchen durchsichtig aufgetragene, bald graue, bald wärmer bräunliche Lot auf dem besonders klaren, leicht grünlichen, von Bläschen und Schlieren belebten Kölner Glase. Auch die Baldachine sind weiß mit Graumalerei. Gesichter und Verzierungen auch der Baldachine sind durch Auftrag von Silbergelb, der zweiten damals Verbreitung findenden aufgemalten Farbe, gehoben. Wundervoll heben sich diese perlmutterschimmernden Flächen von den aus farbigen, vorwaltend blauen und roten Gläsern zusammengesetzten Schachbrett- oder Rankengründen ab. Ein weiteres Werk der Kölner Glasmalerei aus der Richtung des Veronikameisters, dessen späteren Schulwerken um 1420 nahestehend, befindet sich im Nordquerschiff des Kölner Domes, dorthin um 1870 aus einer abgebrochenen Kirche versetzt (Abb. 470). Das zweigeschossige vierteilige Fenster zeigt im unteren Stock die Dreifaltigkeit und den thronenden Christus und zwei kniende Stifter, wie in Altenberg jedes Feld von zwei- oder dreiteiligen Baldachinen mit polygonalen Turmaufbauten bekrönt; den Figuren stehen wiederum statuenmäßig auf Sockeln mit schwarzweiß karierten Fliesenböden und heben sich weiß von dem leuchtendbunten Rautengrunde ab. Verwandte grau gemalte Figuren in ähnlichen Nischen birgt der Dom zu Xanten. Doch wiederum sind es nicht diese wenigen, in den Kirchen erhaltenen, seit der Industrialisierung des 19. Jhhs. zunehmend dem Untergang verfallenen Glasgemälde, die von der überaus fruchtbaren und glänzenden Kölner Glasmalerei dieser Periode eine stilgerechte Vorstellung geben: man kann nur an den sorgfältig gepflegten, durch äußere Verglasung gegen die chemische Zersetzung geschützten Glasfenstern in Privatsammlungen und Museen die technische und stilistische Feinheit dieser Arbeiten studieren. Hier ist in erster Linie eine Glasgemäldeserie um 1420—30 zu nennen, von der die schönsten Stücke (Schmerzensmutter, Katharina, Barbara) das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt (Abb. 473), weitere das Kölner Kunstgewerbemuseum (Pièta, Maria mit dem Kinde



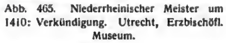


Abb. 465. Niederrheinischer Meister um 1410: Verkündigung. Utrecht, Erzbischöfl. Museum.



Abb. 466. Kölner Meister um 1410—20: Verkündigung. Kaiser-Friedrich-Museum.

und hl. Ursula), die Frau Baronin von Liebig im Schloß Gondorf (Verkündigung, mit dem gleichen Pult wie der Brenkensche Altar, St. Georg mit dem Drachen und Standfigur desselben Heiligen [Abb. 472]; ferner Paulus und Antonius der Eremit), endlich die Burg Rheinstein (hl. Margarete und Johannes). Hier sind die wundervoll saftig in graubräunlichem Schwarz auf grünlichweißem Glas gemalten Figuren, Baldachine und Erdböden durch Hintergründe aus schieferblauem oder leuchtendrotem Glas gehoben. Eichblattranken, aus dem schwarzen Überzug ausgespart, zieren die Hintergründe, ähnlich wie die gepunzten Ranken den Goldgrund der Tafeln bilden; unter diesen stehen die Figuren des sogenannten Heisterbacher Altares um 1420—30 dem Glasfelderzyklus am nächsten. Ein vollständiges kleines zweiteiliges Fenster dieser Gattung aus einer Hauskapelle ist ins Kölner Kunstgewerbemuseum gelangt; Kreuzigung und Kreuztragung im Stil des Meisters der kleinen Passion, ganz auf weißes Glas mit Grau und Silbergelb gemalt. In den genannten Kunstgewerbemuseen und Privatsammlungen findet sich noch einzelnes Weitere von dieser köstlichen Kunst. Die Vorliebe für Grisaillemalerei ist am Niederrhein bereits im 14. Jhh. durch die Cisterzienser eingebürgert worden; eine große Anzahl ornamentaler Fenster in der Abteikirche Altenberg legt dafür Zeugnis ab.

Doch knüpft diese Wendung der Glasmalerei am Ende des 14. Jhhs. zur bildmäßig räumlichen Darstellung nicht minder wie die Tafelmalerei an die in dieser Richtung fortgeschrittene französisch-burgundische Kunst an. Hier ist die feine Grisailletechnik der Miniaturmaler der 2. Hälfte des 14. Jhhs. auf die Glasmalerei übergegangen, und man braucht nur die Fensterzyklen der Kathedrale von Evreux (1376—83) und noch mehr die von dem berühmten Kunstmäzen Herzog von Berry und seinen Räten um 1404—06 gestifteten Fenster der Kathedrale von Bourges zu sehen, um diese Zusammenhänge zu bemerken. Freilich haben die Kölner im einzelnen einen eigentümlichen, durch Anmut der Gestalten, Melodie der Faltenlinien, Zartheit und Leuchtkraft, besonders Tonigkeit der Farben ausgezeichneten Stil geprägt. Die seltenen Kölner Handzeichnungen in strichelnder Silberstiftführung oder feinstupfender Laviermanier schlagen am besten die Brücke vom Stil der Tafelbilder zu den Glasfenstern; zwischen beiden eine Stilverwandtschaft zu sehen ist ein geschultes, für die Verschiedenheit der Materialwirkung eingestelltes Auge erforderlich. Am nächsten kommen die kleinen, unmittelbar auf ein Glasstück gemalten Rund- oder Kabinettscheiben den Zeichnungen; sie finden erst in der Spätgotik in den Bürgerwohnungen breitere Verwendung. Das Schnütgenmuseum und das Kölner Kunstgewerbemuseum bieten in dieser Hinsicht wertvolles Studienmaterial.



Abb. 467. Kölner Meister um 1410—20: Kreuzigung. Wallraf-Richartz-Museum.



Abb. 468. Kölner Meister um 1410. Kreuzabnahme. Wallraf-Richartz-Museum.

Die Kölner Malerei unter Stephan Lochner (1430—60).

Unter den zahlreichen Werken aus der Schulnachfolge des Veronikameisters, oder Hermann Wynrichs, lassen sich nur wenige Meisterpersönlichkeiten feststellen. Man hat versucht, die Masse dieser Werke an einzelne Urheber von Bildern im Kölner Museum aufzuteilen, und einen Meister der kleinen und großen Passion sowie einen älteren Meister der hl. Sippe aufgestellt. Doch ist die Gleichförmigkeit überwiegend. Keiner ist darunter, der über den sanften idyllischen Stil des Veronikameisters hinausgeht, so daß seine Typen in kraftloser handwerklicher Weise bis in die 30er Jahre des 15. Jhhs. wiederholt werden.

Währenddessen traten in dem nahen stammverwandten Flandern die Gebrüder van Eyck auf. Ausgehend von der gemeinsamen Basis des weichen malerischen Stiles um 1400, den in den burgundisch-niederländischen Gebieten die fruchtbare Miniatorenwerkstatt der Brüder von Limburg im Anfang des 15. Jhhs. nach der Seite landschaftlicher und genrehafter Bereicherung ausgebaut hatte, schufen die beiden, unfern der niederrheinischen Grenze, in Maasseyk geborenen Brüder die Malweise, die eine Umwälzung in der ganzen diesseits der Alpen betriebenen Malerei herbeiführen sollte. In Köln tritt bald nach Vollendung des Genter Altars (1426) Meister Stephan Lochner auf. Er kam vom Oberrhein aus Meersburg am Bodensee um 1430 nach Köln; er entstammte dem kraftvoll realistischen Kunstkreise, aus dem gleichzeitig Conrad Witz hervorging; aber in Köln ist er so völlig in den Bann der hier üblichen Schaffens- und Empfindungsweise gezogen worden, daß er ein reiner Kölner, ja der glänzendste, der typische Vertreter der Kölner Malerschule geworden ist. So sieghaft zeigt sich die lebendige schöpferische Kraft dieses machtvollen Stadtwesens, der Zauber der „felix colonia", der im Mittelalter zur Zeit ihres Glanzes außerordentlich gewesen sein muß, aber auch heute noch nicht erloschen ist, mit ihren prunkvollen Kirchen und heiteren Häusern, von den glänzenden Fluten des Rheins gespiegelt. Die fröhlich sorglose Gemütsart, die sinnliche Empfindungsweise, die in der Freude an äußerlichem Glanz, an schönge-



Abb. 469. Kölner Meister um 1420: Martyrium Ursulas mit Ansicht der Stadt Köln. Wallraf-Richartz-Museum.

bildeten Jünglingen und Mädchen, in bunte Farben gekleidet, Genüge findet, gewinnt in Lochners Werken den besten Ausdruck. Am Anfang seines Schaffens stehen die Tafeln des Altares aus der Cisterzienserabtei Heisterbach, die in die Museen von Köln, München, Augsburg und ehemals Sammlung Weber zerstreut sind. Hier ist die Formen- und Farbenbehandlung der Schule Hermann Wynrichs mit einem fortgeschrittenen Raumempfinden verbunden (Abb. 474). Die Hauptheiligen Kölns, die an sich schon Personifizierungen des heiter festlichen, harmlos liebenswürdigen Grundcharakters des mittelalterlichen Kölns und seiner Bewohnerschaft sind, die heiligen drei Könige, die jugendliche Kriegerschar des heiligen Gereon und der thebäischen Legion und der liebliche Mädchenchor der heiligen Ursula und ihrer 11 000 Jungfrauen, die in Köln den Martertod erlitten: dieses Lieblingsthema der Kölner Malerei hatte der Meister das Glück, in seinem ersten und schönsten Hauptwerk zu gestalten. Dieses Dombild ist u. E. an den Anfang seiner Tätigkeit zu stellen (Abb. 475—76). Bestellt wurde es von dem Rat für die Rathauskapelle, die 1426 als Sacellum beatae Mariae Virginis in Jerusalem an Stelle der zerstörten Synagoge errichtet wurde. Wenige Jahre später muß das Bild gefertigt sein. Die glänzenden, an Tiefe und Leuchtkraft und Festigkeit der Materie alle früheren Werke weit übertreffenden Farben, die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Goldbrokate und Seidendamaste, die Charakterisierung der verschiedenen Tuche, Leinenstoffe, Sammete, Seiden- und Pelzbesätze, der Schimmer und die Reflexlichter der Rüstungen und Schmuckstücke, die Raumbewältigung in der Verkündigung der Flügel (Tafel XXVIII), mit Lichteinfall und Schlagschatten, versetzen uns in die Werkstätten der van Eycks und ihrer burgundisch-niederländischen Kunstgenossen um 1430. Wie Lochners Landsmann Conrad Witz aus Konstanz, dessen Vater Hans 1424 in den Diensten Philipps des Guten von Burgund stand, um 1430, so hat auch Lochner damals seine Lehrjahre in Burgund durchgemacht, ehe ihn seine Wanderungen nach Köln führten. Die gold- und silberbroschierten italienischen Granatapfelsamt- und -seidengewebe, für die Brügge und Gent die Hauptstapelplätze waren, sind ein Hauptrequisit der Eyckschen Werkstatt. Auch das Kostüm der Ritter mit den knielangen, seitwärts aufgeschnittenen pelz- oder zaddelgesäumten Röcken über den Rüstungen, ihre Plattenpanzer mit scharfgeriefelten Brust- und Knietellern über dem Kettenhemde sind der tonangebenden burgundischen Hofmode entlehnt; nicht minder die langen pelzverbrämten Seidenröcke der als vornehme Kaufherren staffierten hl. Könige. Indes die reichgeschnitzte baldachinartige vergoldete Umrahmung, der Goldgrund,



Stephan Lochner, um 1430:
Maria aus der Verkündigung vom Kölner Dombild

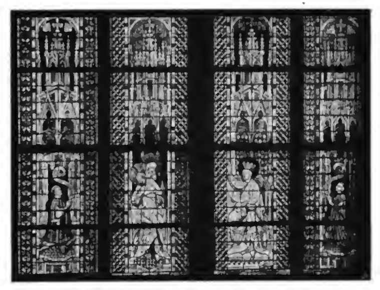


Abb. 470. Glasgemälde um 1410—20 im Kölner Dom (nach Schmitz, Glasgemälde).

das Fehlen aller landschaftlichen Beigaben, bis auf den blumengeschmückten Rasenstreifen, heben für sich schon die Vorgänge über das Erdenwesen hinaus. Die symmetrische Ordnung, in der die heilige Versammlung um den von blauen Engeln umschwebten Thron der Gottesmutter geschart ist, gibt ihr ganz den Charakter des Zuständlichen, einer weihevollen Huldigungs- und Andachtshandlung; trotz des Aufputzes der prächtigen ritterlichen und bürgerlichen Modekostüme gehören bärtige Männer wie Jünglinge und Jungfrauen mit der Gottesmutter einem Geschlecht erhöhter, dem derben Weltleben entrückter Wesen an, die in aktionslosem feierlichen Hinwallen ihr Genüge finden. Der zarte unpersönliche Gesichtstyp, der getragene gleitende Gang, mit gotisch vorgebeugter Hüfte, der leise Linienfluß der Gestalten des Veronikameisters sind überall zu spüren, und daran ändern die größer und sinniger gebildeten Augen, die stärker geknickten und plastischer modellierten Falten nichts. Von einem leidenschaftlichen Bemühen um Gestaltung der Wirklichkeit in der unendlichen Fülle ihrer Erscheinungen wie bei den Flandrern verspürt man nichts. Der dekorative Glanz beherrscht alles, und damit muß der Meister den Anforderungen seiner Kölner Mitbürger vollauf genügt haben. Die aus der mittelalterlichen Kunst beibehaltene ideale Flächenfüllung gibt dem Bilde seine hohe Würde, die zu allen Zeiten Bewunderer gefunden hat. Dürer sah das Bild auf der Durchreise nach den Niederlanden und notierte sich den Namen Meister Stephans in sein Tagebuch.

Das so geschilderte Wesen dieses Meisters bringt es mit sich, daß alle weiteren Bilder seiner Werkstatt auf denselben Ton gestimmt sind, ja vielfach nur Wiederholungen der dort angeschlagenen Themen geben. Wie der Veronikameister, ist Stephan am glücklichsten in der Gestaltung einfacher und zarter Gegenstände, der Madonna in mädchenhafter Anmut in Gesellschaft musizierender Engel, lieblicher Jungfrauen und knabenhafter Jünglinge; die in stiller Andacht oder Konversation beieinander stehenden oder sitzenden Gestalten gelingen ihm am besten; den Passionsszenen, wüsten Auftritten, energischen Charakteren kann er keine Glaubwürdigkeit verleihen. Hauptschöpfungen sind: die Madonna in der Rosenlaube auf blumiger Wiese von harfe-, orgel- und lautespielenden Engeln umgeben (Köln, Museum [Abb. 477]), die Madonna von Engeln bekrönt im zinnenumgrenzten Paradiesgarten (ebendort), die fast lebensgroße, vor einem Brokatteppich stehende, dem Kinde ein Veilchen reichende Madonna mit der knienden Elsa von Reichenstein für St. Cäcilien um 1440 gemalt (Erzbischöfliches Museum [Abb. 478]), die zahlreichen Tafeln mit nebeneinanderstehenden Heiligen (zwei Tafeln mit je drei Heiligen in der Münchner Pinakothek, andere im Kölner Museum und in der Londoner Nationalgalerie), die Darstellung Christi im Tempel aus der Katharinenkirche der Deutsch-Ordensritter in der Galerie in Darmstadt 1447. Am weitesten in dem Realismus geht der Altar aus der Laurentiuskirche, dessen Mittelstück, das Jüngste Gericht, ins Kölner Museum, die Flügelbilder, Martyrien der zwölf Apostel, ins Staedelsche Institut nach Frankfurt, deren Außenseiten, je drei Heilige, in die Münchner Pinakothek gelangt sind. In dem Jüngsten Gericht (Abb. 479) ist



Abb. 471. Kölner Meister: Glasgemälde mit Herzog Wilhelm von Berg († 1408). Im Altenberger Dom (nach Oidtmann, Rhein. Glasmalerei).

wiederum der Zug der Seligen am glücklichsten; die kindlichen nackten Mädchen mit blonden Zöpfen und die lockigen Jünglinge werden von Engeln in das mit reichem spätgotischen Steinmetzenwerk verzierte hellgraue Himmelstor geführt, am Eingang von Petrus und Engelmusikanten empfangen. Die Kämpfe der Verdammten mit den Teufeln gegenüber erinnern mehr an die burleske Behandlung dieser Szenen in den geistlichen Spielen.

Lochner, der 1442 mit seiner Frau Lysbeth das Haus Roggendorp an der Stessen, 1444 die Häuser zum Carbunkel und zum alden Gryne bei S. Alban kaufte, war 1447 und 1450 Ratsherr, ein Beweis, daß er die erste Stelle unter den Kölner Malern einnahm. Im Jahre 1442 malte er beim Besuch Kaiser Friedrichs III. die Schilder an dem Weinfaß, das die Stadt dem Kaiser schenkte, ferner 'die vier Stäbe, die den goldenen Baldachin über dem König trugen, die Schilder, die den Ochsen vor die Köpfe geklebt wurden, und das Banner an der Trompete, wie die Schreinsurkunde sagt; selbst die ersten Meister waren damals noch mit einfachen Staffierarbeiten beschäftigt. Lochner starb 1451.

Die Schule Lochners bleibt bis an das Ende der 50er Jahre in Wirksamkeit; ein Kruzifixus von 1458 im Kölner Museum (Abb. 480) und die schöne Folge der Ursulalegende in St. Ursula von 1456 zeigen seine Formen unverändert (Abb. 481). Andere Tafelbilder dieses Jahrzehnts verraten in der herberen Kopf- und Faltenzeichnung und Gebärdensprache ein Streben nach Vertiefung des Ausdrucks und lebendigerer Erzählung (Abb. 482).

Auch an Lochners Stil schließen sich eine Reihe kölnischer Glasgemälde an.

Am unmittelbarsten tritt uns seine Zeichnung aus dem flachbogig schließenden Fenster mit dem heiligen Georg und der knienden Catharina von Merode im Schloß Gondorf (Baronin von Liebig) entgegen (Abb. 483). Es wurde zwischen 1440—50 vielleicht in die Kreuzbrüderkirche gestiftet. Der Heilige mit dem lockenumrahmten Jünglingskopf Lochners in Plattenpanzer aus gelbem Glase steht breitbeinig da, wie die Gefährten Gereons auf dem Dombilde; der Grund ist wieder schieferblau mit weißen, aus dem schwarzen Überzug gesparten Eichblattranken. Der Baldachin aus gelbem Glase und der senkrecht aufsteigende geschachte Fliesenboden schließen sich den Fenstern im Stil des Heisterbacher Altares an, die zarte Stupfmalerei des körnigen Schwarzlotes und das lichte Silbergelb deuten auf die gleiche Werkstatt. Ein zweiteiliges Kirchenfenster im Berliner Kunstgewerbemuseum, der hl. Georg mit Eisenhaube und Tartsche, sonst im Kostümlichen dem Dombilde verwandt, und die heilige Margarethe unter dreiteiligen Baldachinen, und eine Reihe fragmentarischer Heiligenstandfiguren, Verkündigung und Hirtengruppen in Burg Rheinstein, sämtlich noch vor Schachbrettgrunde, gehören gleichfalls dahin. Ein weiteres zweiteiliges Fenster im Ber-

linerKunstgewerbemuseum ist besonders merkwürdig, da es zwei Ehepaare am Tisch beim Essen darstellt, also offenbar aus einem Speisesaal eines Bürgerhauses stammt. Die kastenartige Raumgestaltung, der karierte Grund und der blaue hinter den Figuren aufgehängte Seidenstoff mit den gleichen italienischen Palmetten- und Vogelmustern wie auf dem Klarenaltar zeigen die Verbindung mit der älteren Kölner Tradition; das Kostüm der vornehmen Bürgersleute, Sendelbinde der Männer, pelzbesetzte ärmellose Schauben und die Hörnerhauben der Frauen sind auf den Bildnissen der van Eycks zu Hause, und an die niederländische Gattung der Verlöbnis- oder Ehebildnisse lehnt sich dieses Glasgemälde an. In den Fensterbildern des Lochnerschen Stiles ist die stärkere Durchsetzung der weißen grau- und silbergelb gemalten Glasflächen mit leuchtenden Stücken bunten Glases — schieferblau, goldgelb, grasgrün, dunkelviolett — von intensiver Färbung — bemerkenswert; neben Kleidungsstücken werden besonders die großen Nimben daraus gebildet.



Abb. 472. Kölner Meister um 1430: Glasgemälde in Schloß Gondorf a. d. Mosel
(nach Schmitz, Glasgemälde).

Länger noch als in den Tafelbildern bleibt in den an technische Bedingnisse enger gebundenen Glasmalereien Kölns die Lochnersche Formengebung lebendig. Von größter Wichtigkeit für das letzte Stadium der Lochnerschule vor Einbruch des niederländischen Realismus ist ein in verschiedene Sammlungen weit zerstreuter Satz von Glasgemälden, der ziemlich sicher aus dem Karthäuser Kloster stammt und wahrscheinlich 1465 von Dr. Peter Rinck und seinem Bruder Johann gestiftet wurde. Eine Reihe breitrechteckiger Bildtafeln besitzt das Kölner Kunstgewerbemuseum (Athalja läßt ihre Enkel töten, Heilung des aussätzigen Naaman im Jordan), Schloß Gondorf (Moses vor dem feurigen Busch mit Wappen der Kölner Familie Willems), das Berliner Kunstgewerbemuseum (Eva und die Schlange), zwei spitzbogige Hochfelder mit Propheten unter Baldachinen sind im Schloß Herrnsheim (Baron Heyl [Abb. 484]) und im Germanischen Museum. In den szenischen Darstellungen ist die fortgeschrittene Raum- und Landschaftsdarstellung beachtenswert, der Grund ist ein blaues Glas mit pilzförmigen Wölkchen — also ein wirklicher Himmel angedeutet. Die Baldachinumrahmungen und holzartigen Fialenbekrönungen aber sind ganz Lochnersche Formen; dessen rundliche Köpfe mit großen Augenlidern und kleinen dicken Lippen kehren wieder, allein die Gewänder — im Kostümlichen unverändert — sind in schärferen Falten gebrochen und plastischer durch Schraffuren herausgeholt; es ist dieselbe Stilmischung wie beim Meister der Ursulalegende von 1456. Einen umfangreichen Zyklus von Glasfenstern um 1460, die noch der Publikation harren, birgt die Sakristei und Kapitelsaal des Kölner Domes; die zwei Fenster zu je 13 Vierecksfeldern mit der Jugendgeschichte und Leidensgeschichte Christi sind aus dem beim Dom gelegenen Mariagradenkloster bei dessen Abbruch 1817 hierher versetzt worden. Die fortgeschrittene Raum- und Landschaftsdarstellung unter Beibehaltung älterer Elemente (Kastenumrahmung, ansteigende Fliesenböden), die Verbindung der Lochnerschen Kopftypen mit schärferer Faltenzeichnung ist hier die Regel (Abb. 485). Ein letzter noch größerer Zyklus von drei Fenstern



Abb. 473. Kölner Meister um 1430: Hl. Katharina. Glasgemälde im Berliner Kgl. Kunstgewerbemuseum (nach Schmitz, Glasgemälde).

aus der Kreuzbrüderkiche in Köln (jetzt in der Katharinenkirche in Oppenheim) mit alttestamentarischen Szenen steht bereits in der Hauptsache auf dem Boden des niederländischen Realismus. In der glasmalerischen Arbeit bilden alle Kölner Fenster seit dem Ende des 14. Jhhs. eine selbständige Gruppe; die zarte Tönung des vorherrschenden Weißglases, die sparsame höchst dekorative Verwertung leuchtend klarer Farbengläser — geschickt zwischen die weißen Flächen verteilt — haben ihr keine andere Schule nachgemacht. Das sinnenfrohe, für glänzende Wirkung begabte Naturell der Kölner Künstler, die dekorative Fähigkeit, die die stärkste der Kölnischen Kunst ist, mußten auf dem Gebiete der Glasmalerei, der seit dem Dombau im 13. Jhh. ununterbrochen gepflegten Kunst, alle anderen Städte übertreffen. Die äußerst nahe Verbindung der Tafelmaler mit den Glasmalern in Köln, die nach längerer Beobachtung jedem auffallen muß, erklärt sich aus der Vereinigung der Maler mit den „Glaswortern" (-wirkern) im Schilderamt. Es scheinen aber die Maler wie üblich nicht bloß die Risse, die Vorzeichnungen (Visierungen) für das Glasbild gefertigt zu haben, sogar scheinen sie damals selbst die Glasmalerei zuweilen geübt zu haben, worauf ein Verbot des Schilderamtes von 1449 hindeutet.

Im Anschluß an die Kölner Malerschule der ersten Hälfte des 15. Jhhs. ist als ein Zweig der textilen Kunst die Kölner **Bortenwirkerei** zu erwähnen.

In den Kölner Kirchen und in zahlreichen Museen zerstreut haben sich etwa 15 bis 20 cm schmale gold- und seidengewebte Borten als Kaselbesätze erhalten, die zweifellos als Schöpfungen der seit den ersten Jahrzehnten des 15. Jhhs. bis in den Anfang des 16. Jhhs. blühenden Zunft der Kölner „Bild- und Wappensticker" anzusprechen sind, von deren Existenz noch vor 50 Jahren der Name eines Häuserviertels „unter Wappensticker" Kunde gab. Diese Borten zeigen meist auf rotem Grund Figuren von einzelnen Heiligen im Stil und Kostüm und mit Baldachinlauben, Fliesenböden und Granatapfelmustern der Lochnerschen Schule, dazwischen grüne schematische distelartige Blattranken mit blauen und roten rosettenartigen Blüten und häufig Wappen kölnischer Familien; Beischriften in eckiger gotischer Minuskel sind zwischen die Bilder eingefügt (Abb. 485a). Während der größte Teil des Grundes und der Zeichnung auf dem Webstuhl gewebt (nicht gewirkt) ist, sind die Gesichtszüge der Heiligen und Teile der Innenzeichnung eingestickt. Bemerkenswerte Exemplare dieser Kunstgattung besitzen die Kunstgewerbemuseen zu Köln, Düsseldorf und Berlin; andere die Klosterkirche zu Wesel (mit Wappen von Cleve), die Kölner Georgskirche, der Dom in Xanten. Eine Borte in St. Jakob mit der Dreieinigkeit und Passionsszenen trägt die Bezeichnung Heinrich penynck, eine andere in St. Caecilien mit Laurentius, Ursula und den 11 000 Jungfrauen nebst Mathias die Inschrift Joh. Penynck (und sein Vrouwe Agnes), den Namen eines Kölner Tuchkaufmanns vom letzten Drittel des 15. Jhhs.; ein Kreuzstab in St. Johann mit der Pieta zeigt den knienden Stifter Jan Steinkop und seine Frau; dieser war 1483 Kirchmeister von St. Johann und ist völlig porträtähnlich dargestellt; eine Borte in Maria in der Schnurgasse ist 1495 datiert. Trotzdem die Mehrzahl dieser Borten auf die zweite Hälfte des 15. Jhhs. weist, so ist ihr Stil durchaus der Lochnerschen Richtung angelehnt. Gewiß lieferten die Maler den Bordürwirkern die Zeichnungen, die „Patronen", zu ihren Geweben. Auf die oben angeführte Tatsache vom Jahre 1398, wo wir den Kölner Bordürwirker Bernart in der Lehre bei dem Bordürwirker des Königs von Frankreich und Herzogs von Burgund, Unger, sehen, ist hier nochmals zu verweisen.

Die Soester Malerei um 1400.

Meister Conrad.

Soest, im 12. und 13. Jhh. die wichtigste Kunststadt Westfalens, war damals bereits neben Köln die Hauptpflegestätte der Malerei in Niederdeutschland gewesen. Nicht nur eine Reihe hochbedeutsamer Wandmalereien des romanischen Stils, wie sie keine zweite deutsche Stadt aufweisen kann, sind in den dortigen Kirchen erhalten, auch drei Tafelgemälde auf Eichenholz, die ältesten der deutschen Kunst, sind als Zeugnisse der Soester Malerei des 12. und 13. Jhhs. noch vorhanden. Spärlich aber und minder bedeutend sind die Denkmale des 14. Jhhs., deren wichtigste im ersten Kapitel erwähnt sind. Von einer geschlossenen Entwicklung wie in Köln ist keine Rede.



Abb. 474. Stephan Lochner: Geißelung Christi vom Heisterbacher Altar. Wallraf-Richartz-Museum (Phot. Dr. Stoedtner).

Das späteste der aufgezählten Werke ist die Predella im linken Seitenchor der Wiesenkirche, 1376 entstanden, Christus als Gärtner, Anbetung der Könige und Christus und Thomas vor rotem, goldgestirnten Grunde friesartig nebeneinandergereiht, durch die Tulpenärmel kostümgeschichtlich interessant, der Stil auf der Übergangsstufe wie der Klarenaltar stehend, sonst ohne Kunstwert. Die Tafelbilder Niederdeutschlands aus dem letzten Drittel des 14. Jhhs., die als Ansätze zur neuen Stilbildung interessant sind, sind vielfach roh und flüchtig in der Durchführung und bekunden deutlich, daß alle Tradition verloren gegangen ist, und erst mühsam Technik und Stil in der Tafelmalerei gewonnen werden müssen. Ein Dokument der Art ist die breitrechteckige Tafel in der Kirche zu Wormeln bei Warburg; in der Mitte steht unter einem Baldachin Maria mit dem Kinde, auf den Seiten oben die Verkündigung und Geburt, und in zwei bühnenartig gestalteten Stockwerken Propheten und Sibyllen mit Sprüchen. Der Baldachin der Maria ist links und rechts durch Stufen mit Löwen als Thron Salomonis gekennzeichnet, ein in der Malerei des 14. Jhhs. häufiges Motiv. Die Baldachine mit freihängenden Konsolen, schachbrettartig gemusterten Decken, schräg vertieften Strebepfeilern zeigen diesen Meister im Besitz der raumbildenden Mittel, mit denen zuerst die Böhmen ihre Bilder ausstatteten, die als Requisit der italienischen Trecentomalerei damals Gemeingut der abendländischen Malerei wurden.

Neben diesen rohen und tastenden Arbeiten tritt unvermittelt die reife Kunst des Meisters Conrad von Soest auf, die in ihren besten Schöpfungen in der niederdeutschen Kunst des Mittelalters mit an erster Stelle steht. Alle Bemühungen, die Voraussetzungen für diesen Meister in der örtlichen Tradition zu finden, sind umsonst; und kann man bei seinem Kölner Zeitgenossen, dem Meister Hermann Wynrich, allenfalls in einigen Momenten ein Herauswachsen aus der kölnischen kirchlichen Kunst des 14. Jhhs. konstruieren, so ist das in Soest unmöglich. Der Kruzifixus in St. Patroclus, der an den Anfang dieser Bildergruppe um den Namen Conrad von Soest zu stellen ist, bekundet eine unleugbare Verwandtschaft mit den gemalten Triumphkreuzen der sienisch-toskanischen Schule aus Duccios und Giottos Nachfolge (Abb. 486). Die Haltung nicht nur mit den weich gebogenen Armen und den eingeschnürten Hüften, auch die malerische Durchführung, die zähen gelblich-braunen Fleischfarben mit



Abb. 475. Stephan Lochner um 1430: Anbetung der hl. drei Könige. Köln, Dom.

grünlich-braunen Schatten, die Umrahmung des grünen Grundes mit bunten und goldenen Streifen kehren wieder. Wie lebenswahr eindringlich und doch wie maßvoll ist der Schmerz ausgedrückt. Hier waltet ein großer malerischer Stil; von den schnörkelhaften verzerrten dekorativen Christusfiguren des 14. Jhhs. führt keine Brücke hinüber. Der holzgeschnitzte bemalte Christuskörper auf der Rückseite dieses Soester Kreuzes um 1400 ist ein markantes Werk in der Geschichte der westfälischen Plastik; auch hier ist die konventionelle Form des Korpus in der hochgotischen Manier aufgegeben und eine neue lebens- und ausdrucksvolle Gestaltung gegeben; es ist allgemein zu beobachten, daß die gleichzeitige Plastik viel derber, kecker und unmittelbarer auf die Natur losgeht, während der Maler dies nur im Banne der Überlieferung wagt. Das Übertragen bildmäßiger Dinge auf eine Fläche, unter Abstraktion der Tiefendimension, fällt dem Menschen unvergleichlich viel schwerer als das plastische Formen wirklicher Körper im Raume.

Das Hauptwerk Meister Conrads, die umfangreichste Schöpfung der Soester Malerschule



Abb. 476. Stephan Lochner: St. Ursula und Gereon nebst Gefährten vom Kölner Dombild (Text S. 386) (nach Aldenhoven).

in der ersten Hälfte des 15. Jhhs., ist der Altar in der Stadtkirche zu Niederwildungen in Waldeck (Abb. 487—494). Er ist auf der Rückseite bezeichnet als Arbeit Conrads von Soest, gemalt während der Amtszeit des Pfarrers Conrad Stollen im Jahre 1404. Das breitrechteckige Mittelstück enthält die figurenreiche Kreuzigung mit zwei kleinen Passionsszenen jederseits, die Flügel enthalten jeder durch einen Kreuzstab getrennt vier Szenen; im ganzen also sind jederseits der Kreuzigung sechs kleine hochrechteckige Bilder mit dem Leben Christi von der Verkündigung bis zum Jüngsten Gericht. Die schweren Eichenholztafeln sind leinwandbezogen, mit Kreide grundiert und höchst sorgfältig mit leuchtenden Temperafarben bemalt. Die Mitteltafel ist 3 m breit, die Höhe beträgt 2 m. Auffällig auf den ersten Blick ist neben der schönen völlig unrestaurierten Farbenerhaltung die Geschlossenheit der Komposition. Das Mittelbild ist nach oben in einem flachen Halbbogen geschlossen, in dessen Zwickel zwei Propheten mit Spruchbändern sitzen. Die drei Kreuze — wundervoll in den



Abb. 477. Stephan Lochner um 1430—40: Maria in der Rosenlaube, Wallraf-Richartz-Museum (Text S. 387).

Halbbogen komponiert — erheben sich auf einem ansteigenden braunen Hügelgelände, das nach hinten in der halben Höhe des Bildes mit Gebüsch und kleinen baumbesetzten Bergkuppen gegen den Goldgrund begrenzt ist. Zur Linken ist Maria zusammengesunken, von Maria Jacobi und der zum Kreuz blickenden Maria Salome gestützt; dahinter beugt sich Maria Magdalena herab; Johannes am Boden sitzend blickt, die Hände über dem Kopf zusammenpressend, zum Herrn empor, der blinde Hauptmann stößt die von einem Knecht geführte Lanze dem Herrn in die Seite. Gegenüber stehen der gläubige Hauptmann mit dem Spruch: „Vere filius dei erat iste" und eine Gruppe vornehm gekleideter Juden; nach hinten in den Ecken werden jederseits ein Paar Kriegsknechte sichtbar. Blaugewandete Engel, zwei das Kreuz umschwirrend, zwei auf dessen Querbalken niedergelassen, schließen diese wunderbare Komposition. Der erhabenen, durch den stillen Ausdruck des Schmerzes verbundenen Gruppe der heiligen Frauen und des Lieblingsjüngers stehen die den Fall besprechenden Zuschauer fremd gegenüber. Sind die Heiligen durch die großen goldenen schrift- und ornamentverzierten Nimben, durch die gleichmäßig ovalen Gesichter wie durch die glatten leise wallenden Gewänder als Wesen einer höheren Welt bezeichnet, so erscheinen die übrigen Personen als Soester Handelsherren aus dem Jahre 1404. Sie tragen die modische Haar-

tracht, Spitzbärte und rundgeschnittenes Haar; der Habitus der Gesichter mit vortretenden Nasen scheidet sie von den Typen Christi, Marias, der Frauen und Jünger. Vollends ihre Kostüme; die langen ärmellosen Mäntel mit Pelz- und Zaddelbesatz, unter denen die kurzen Röcke und engen Hosen und spitzen Schnabelschuhe der Sigismundzeit vorschauen, die glockenbehangenen Halsketten oder perlengestickten Kragen, die tiefsitzenden, aus kastenartigen Gliedern gebildeten Leibgürtel, die vorne zugespitzten Hüte, die Sendelbinden und turbanartigen Hauben, die straußenfedern- und agraffengeschmückten Baretts: dies sind die neuesten Moden vom burgundischen Hofe Philipps des Kühnen, die die Soester Kaufleute von den flandrischen Märkten, aus Brügge, wo die Hanse ihr eigenes wichtiges Kontor hatte, mitbrachten. Ganz besonders fällt die reiche Verwendung von herrlichen italienischen Seidengeweben des 14. Jhhs. auf; an gold- und silberbroschierten Mustern begegnen ein gotisches „M" mit Palmette darüber (der redende, die linke Hand zeigend erhebende Vornehme rechts vom Kreuz), eine Palmette mit Krone und zwei Adlern (der blinde Longinus in der Anbetung der Könige), eine Palmette von zwei Panthern flankiert (Darbringung im Tempel), eine Krone mit zwei Straußenfedern und Blattranken (Dornenkrönung); auf dem Pult der Verkündigung endlich ein noch früherer arabischer Seidenstoff, zwei gegenständige Vögel wechselnd mit Palmetten in Rauten versetzt. Auch für die Stoffe war Brügge, wo die italienischen Stoffhändler Niederlagen unterhielten, der Stapelplatz diesseits der Alpen. Zahlreiche weitere Züge aus der alltäglichen Umgebung beleben die Kreuzigungsdarstellung: die Bauern mit Armbrust, Beil und Messer, deren einer zum Kreuze blickend mit der Hand die Augen beschattet; Keule und Schwert an den Kreuzen der Schächer hängend, zwei Windspiele und ein Jagdhund vorne spielend. Die gleiche feierliche Geschlossenheit des Hauptbildes waltet in den übrigen Szenen. Aber auch hier frappieren darum doppelt die zahlreichen Momente des zeitgenössischen Lebens: in der Verkündigung der gotische Dreihauser Steinzeugpokal mit sechspassigem Fuß, in der Geburt der am Boden hockende Joseph, der die Suppe kocht, mit irdenen Töpfen und Tellern neben sich, die gelben Holzplanken und



Abb. 478. Stephan Lochner: Madonna mit dem Veilchen. Köln, Erzbischöfl. Museum (Text S. 387).



Abb. 479. Stephan Lochner um 1450: Jüngstes Gericht. Wallraf-Richartz-Museum (Text S. 387).

das Strohdach des Stalles hinter der auf dem Pfühl halb aufrechtsitzenden, durch ein Kissen im Rücken gestützten Gottesmutter; in dem letzten Abendmahl sitzen die Jünger auf niederen gelben Holzbänken mit geschnitzten Krabben an den Zargen, auf dem Tisch stehen Siegburger Steinzeugpinten, Judas mit fuchsigem Bart in feiggebückter Haltung versteckt ein Beutelchen unter dem Tischtuch; das braune Erdreich im Kreuzigungsbilde ist mit weißen Marienblümchen besetzt. Auffallend ist dann wieder die Vorliebe für die phantastische Idealarchitektur der roten und blauen Baldachine mit der Untersicht auf grüne oder andersfarbige Kreuzgewölbe oder flache schachbretthaft gemusterte Decken; die weichen rundbogigen holzartigen Formen haben mit der deutschen Architektur nichts gemein. Sie entstanden in der 1. Hälfte des 14. Jhhs. in der italienischen Malerei. Diese entnahm der französischen gotischen Malerei die Gewohnheit, die Bilder in architektonische Rahmen einzufassen. Die säulchengetragenen Wimberge wurden durchsetzt mit den Kuppelformen der einheimischen italienisch-byzantinischen Überlieferung (Abb. 491). Das Merkwürdige hierbei ist nur, daß die Teilung der Bilder durch Säulchen beibehalten wurde, als man die Bilder selbst räumlich zu vertiefen begann — was zuerst in Giottos und Gaddis Schule geschah; es blieben also vielfach die Säulchen in der vorderen ursprünglichen Bildfläche stehen — so gewissermaßen eine ideale vorderste Grenzzone des Bildes gegen den wirklichen Raum bezeichnend — und die Figuren kamen erst in einer zweiten dahinter liegenden Raumschicht zur Aufstellung. Die Säulchen überschneiden einzelne Figuren; die Baldachingebäude zeigen zugleich die



Abb. 481. Schule Stephan Lochners 1456: Ursulalegende in St. Ursula (Text S. 388) (nach Aldenhoven).

äußeren Wandteile eines Hauses und den inneren Raum; wie als wenn ein Gebäude teilweise aufgeschnitten würde. Die schräg ansteigenden Fliesenböden und die Gewölbe sind die wichtigsten Hilfsmittel dieses ersten Stadiums der Tiefendarstellung. Dieser Vorgang ist von der größten Wichtigkeit zur Erkenntnis des rein Traditionellen der spätmittelalterlichen Malerei auf der einen Seite und des allmählichen Auftretens eigener Raumvorstellungen. Diese Baldachine sind die letzten Rudimente der architektonisch-dekorativen Epoche der mittelalterlichen Malerei; sie halten sich in der Wandmalerei und zumal in der Glasmalerei, wie an den kölnischen Fenstern im Stile des Veronikameisters und Lochners zu beobachten ist, bis ans Ende der Spätgotik. Sie erforderten hier solche eingehende Erläuterung, weil sie auf diesem datierten Hauptwerk der niederdeutschen Malerei besonders häufig und in typischer Ausbildung begegnen. In der Darbringung im Tempel erscheint als Bekrönung eine Kuppel mit zwei Nebentürmen. Das Vorbild der italienischen Trecentomalerei ist da noch deutlich; als ein Beispiel aus einer Menge anderer sei der gleiche Gegenstand in dem Gemälde des Simone Martini aufgeführt.



Abb. 480. Nachfolger Lochners um 1460: Kruzifixus. Wallraf-Richartz-Museum (Text S. 388).

Unleugbar ist in dem Wildunger Bilde ein gewisser großer feierlicher Stil, eine ruhige Geschlossenheit und große Linienführung, die selbst dem Laien als unter dem Eindruck italienischer Kompositionen des 14. Jhhs. geschaffen zu sein scheinen — die Frauengruppe, die Darbringung, Abendmahl, Auferstehung, Ölberg und Pfingsten tragen dieses Gepräge — sogar einzelne Typen, wie



Abb. 482. Niederrhein. Meister um 1450: Die unbefleckte Empfängnis Mariä. Klosterkirche Neuwerk (Text S. 388).

das Profil des Vornehmen mit dem Hut neben dem Kreuz glaubt man bei den Nachfolgern Giottos, bei Gaddi und Spinello Aretino gesehen zu haben. Allein der Gesamthabitus, die kaum verhaltene Freude am Schildern genrehafter Lebenszüge weist wie der Stil der Zeichnung und namentlich die Art der Malerei auf dasselbe wichtigste Zentrum der zisalpinen Kunst der Zeit, wohin bereits die Kostüme geführt haben. Es ist Burgund, dessen Malerei unter Philipp des Kühnen Regierung sowie die Skulptur die hervorragende Stellung gewonnen hatte. Mehr als in Köln, von wo ja in diesem Jahre Meister Hermann in der Kartause zu Dijon bei dem in Paris gebildeten Jean Malouel arbeitete, ist der Soester Meister gerade von der flandrisch-burgundischen Schule angeregt worden, deren Haupt Melchior Broederlam von Ypern war. Bei der engen Handelsverbindung mit Soest ist diese künstlerische kein Wunder. Broederlam, tätig seit 1381, für den Herzog von Burgund seit 1386, hatte eine ausgedehnte Werkstatt, über die uns zahlreiche Nachrichten erhalten sind, aber von den Werken hat sich nur ein authentisches, allerdings ein Hauptwerk, erhalten, die 1399 für Philipp den Kühnen vollendeten Flügel zum Altar der Kartause von Dijon; die Darstellungen aus dem Jugendleben Christi — Darbringung im Tempel, Flucht nach Ägypten, Verkündigung, Heimsuchung — haben die größte Verwandtschaft mit dem Wildunger Altar und den weiteren Werken Conrads von Soest. Der Kuppelbau der Darbringung auf zwei vorderen Säulchen, wie die Kulissen-Architektur der Verkündigung, die reiche terrassierte Berglandschaft und der weichere Schmelz der Malerei bekunden nur, daß die burgundisch-französische Malerei unmittelbar die Anregungen aus der italienischen empfangen hat. Der seit dem Ende der Regierung Philipps des Schönen beginnende Verdrängungsprozeß des hochgotischen Stils durch die weiche malerisch-räumliche Darstellungsweise der Italiener ist hier vollendet. So erklärt sich denn auch das italienische Moment in der Kunst des Meister Conrad und der von ihm abhängigen westfälisch-niederdeutschen Malerei; die braunen, mit kleinem Gebüsch bewachsenen, wie mit dem Messer geschnittenen terrassenartigen Berge in dieser ganzen Bildergruppe sind so verständlich; auch in der Landschaftsdarstellung waren die Italiener vorausgegangen.



Abb. 483. Glasgemälde mit St. Georg, nach Stephan Lochner um 1450. Gondorf a. d. Mosel (Text S. 388).

Dieses Hauptwerk der Soester Schule ist bei alledem das Dokument einer eigentümlichen genialen Meisterschaft. Auch den kölnischen Bildern gegenüber nimmt es trotz der gemeinsamen Züge des Zeitstils eine durchaus selbständige Stellung ein. So nahe die politische Verbindung des damals noch zum Erzstift Köln gehörigen Soest waren — erst 1444 ging es an das Herzogtum Cleve über —: so eigenwillig steht diese älteste Stadt Westfalens in ihrer Kunst da. Wie die wuchtigen, aus grünem Mergel gebauten Türme des romanischen Stiles, die lichten Hallenkirchen, wie die breiten

weiß- und buntgetünchten Fachwerkbauten mit den roten Ziegeldächern den altsassischen Bauernsinn aufs herrlichste verkünden, so tritt auf diesem Bilde zu Anfang des 15. Jhhs. ein verfeinerter Ausdruck dieses selben großen, schlichten, kräftigen Gefühles in Erscheinung; es ist der Markstein der ganzen weiteren westfälisch-niedersächsischen Malerei der Epoche. Das breitgezogene Format der Tafel, die Einfassung mit schweren rotgestrichenen Rahmen, die mit goldenen Rosetten, Halbmonden und Sternen bemalt sind, die Zerlegung der Tafel in Einzelbilder durch rote, mit vergoldetem und gepreßtem Stuck verzierte Streifen, die großen, häufig aus dem Goldgrund ausgesparten Nimben mit gepunzten Schriften und Verzierungen, die Vorliebe für gepunzte Gründe — hier ein Eichenstab am Rande — für die silber- und goldverzierten Gewänder in reicher Musterung: alle diese Züge kehren in zahlreichen Schulbildern wieder. Die bunten, lichten Farben, heller und härter als in den Kölner Bildern, blonder im Gesamtton, deuten auf einen weniger kultivierten ungebrochenen Farbensinn; leuchtend stehen die hellen Köpfe, die roten, gelbgelichteten Haare und großen, weißen Kopftücher der Frauengruppe vor dem warmen Braun des Erdreichs und dem dunklen moosigen Grün des Buschwerks. So ist auch die Zeichnung herber und markanter als bei den Kölner Bildern in der Art Hermann Wynrichs; besonders die zugespitzten Ovale der Gesichter mit Betonung der Backenknochen und des Kinns, die bewegter gezeichneten Nasen und die nach auswärts herabgezogenen hohen Augenbrauen unterscheiden sie, ebenfalls die längeren, mageren, durch abgespreizten Daumen und kleinen Finger oft belebten Hände. Namentlich die Freude an Figuren und Geräten aus dem bäuerischen und häuslichen Leben ist hervorstechend; Holz und Stroh- und Flechtwerk wird mit Sorgfalt wiedergegeben. Die Gesamtheit dieser Züge natürlich reicht nicht aus, um den Grundton, die frische, lebensfrohe und doch feierlich stille Stimmung wiederzugeben, die von diesem Hauptbilde der Soester Malkunst in der gleichzeitig erbauten Stadtkirche zu Wildungen ausgeht. Noch ist es unberührt; die abgeblaßten, verstaubten Farben geben uns einen ganz anderen Begriff von der Malerei dieser Zeit, als die



Abb. 485. Heimsuchung, Glasgemälde im Kölner Dom, um 1460 (Text S. 389) (Phot. Dr. Stoedtner).



Abb. 484. Glasgemälde der Kölner Schule um 1460: Propheten. Herrnsheim (von Heyl) (Text S. 389).



Abb. 485a. Kölner Bortenwirkerei um 1450. Königlich. Kunstgewerbe-museum, Berlin (Text S. 390).

meist lackartig gefirnißten und neuvergoldeten Bilder in den Museen.

Als weitere Werke Meister Conrads sind zwei kleine Flügelbilder aus dem Walpurgiskloster in Soest zu nennen, jetzt im Museum zu Münster, die hl. Dorothea und hl. Ottilie unter blaßroten Baldachinen auf blumigem Rasenstreif stehend (Abb. 495). Es finden sich das zugespitzte Oval der Conradschen Zeichnung, die etwas abstehenden großen Ohren, die Auflichtung auf Augenbrauen, Nase und Mund, die herrlichen italienischen Damaststoffe mit goldenen und silbernen Palmetten und Adlern. Auch die Farbenbehandlung der Gewänder mit dem andersfarbigen Futter ist hier im einzelnen zu studieren. Ferner die Punzierung des Goldgrundes, die Verzierung der Borten und Diademe mit vergoldeten stuckierten Ornamenten, die Marienblümchen am Boden. Ebenfalls aus dem Augustinerinnenstifte St. Walpurgis bei Soest rührt her die Breittafel mit der Krönung Mariä auf rotem Thron, mit der hl. Walpurgis und dem hl. Augustinus auf den Seiten; vorne eine knlende Nonne (Münster, Landesmuseum). Die Krönung Mariä in der Sammlung Loeb auf Gut Caldenhof bei Hamm mit vier Engeln in einer Fenstergalerie über dem Thronsitz geht schon dadurch in die gleiche Werkstatt, daß hier der Seidenstoff mit gegenständigen Panthern wiederkehrt (Abb. 496). Die Breittafel mit dem thronenden Nikolaus, den beiden Johannes, der hl. Katharina und Barbara in der Soester Nikolaikapelle hat einen ähnlichen Thronbau mit baldachinartig geöffneten Seitenwangen, in schräganstelgender Verkürzung gesehen (Abb. 497); auf den Stufen knien der Stifter, sowie vier Kanoniker und die drei Mädchen, die der Heilige vor der Prostitution rettete. Diese Bilder stehen dem Meister selbst besonders nahe. Aber auch die zunächst genannten gehören zum mindesten seiner Werkstatt an. Zunächst eine Anzahl figurenreicher Kreuzigungsbilder. Die erste in der großen Pfarrkirche in Warendorf (leihweise im Landesmuseum Münster; Abb. 498); auf den Seiten, durch rote Streifen abgeteilt, Christus vor Pilatus, die Kreuztragung, Kreuzabnahme und Grablegung; die Kreuzabnahme zeigt die bereits aus Köln bekannte italienisch-byzantinische Komposition, wie auf dem Dombilde Duccios von Siena. In der Kreuzigung zieht sich das braune, mit Schilf, Ampfer, Margaretenblumen und anderen Kräutern bewachsene Erdreich aufwärts beinahe bis an den oberen Rand, wo zwei Burgen auf Felsplateaus seitwärts aufsteigen. Die Frauengruppe ist der Wildunger verwandt, Magdalena im gelben Kleide mit rotem, aus dem weißen Kopftuch quellenden Lockenhaar umklammert den Kreuzstamm, zu dessen Füßen Auferstehende aus den Gräbern. Die links am Rande sitzende Klagefrau mit über den Kopf gezogenem Mantel, abgewendet vom Beschauer, kehrt in der Grablegung wieder und zeigt abermals klar ein herrliches Motiv aus der Sphäre Giottos. Höchst lebendig ist die Gruppe der Juden rechts, in burgundischen Kaufmannstrachten, der vorderste im Turban mit Kugeln am zopfartig geflochtenen Bart, der neben ihm mit einer Schnur am Bart, offenbar orientalische Typen, wie sie wohl auf den flandrischen Märkten begegneten; die drei Kreuze sind von einer Schar reich geputzter Reiter auf weißen, grauen und roten Pferden umdrängt; die Gäule, zum Teil mit gestutzten Schweifen, reißen ihre Köpfe unruhig herum und blicken feurig aus großen runden Augen drein. Bauern, zum Teil in kleinerem Format, drängen sich zwischen den Pferden, der gläubige Hauptmann trägt wieder das straußfedergeschmückte Barett, der Reiter neben ihm einen Drachenorden am Halse. Diese bildmäßige Gruppierung der vielen Figuren vor aufsteigender Landschaft weist wieder, wie bei der Wasserfaßschen Kölner Kreuzigung um 1420 gesagt wurde, auf die Schulung an dem Stil der burgundischen Chroniken und Tapisserien hin. Dieselbe Hand schuf die gleichgegliederte Tafel in der Pfarrkirche in Darup im Münsterlande (bei Koesfeld; Abb. 499). Die Kreuzigung ist begleitet von vier Passions-

szenen: Geißelung, Kreuztragung, die Frauen am Grabe und Auferstehung. Die Frauengruppe ist wiederum herrlich im Ausdruck: Maria sinkt ohnmächtig nach rückwärts in die Arme zweier Frauen, die dritte beugt sich mit gefalteten Händen herüber, die Gruppe der Juden rechts mit dem zopfbärtigen Orientalen und dem den Frauen ein Maul reißenden viereckigen Verbrechergesicht mit Stupsnase kehrt wieder, die Reitergruppe desgleichen. In den dunkelbraunen, scharfumrissenen, baumbesetzten Bergen erscheinen Gruppen kleiner Bauerngestalten; mehrere Hunde wie in Wildungen treiben ihr Spiel. Auffallend ist der reiche Pflanzenwuchs, dunkles Gebüsch, Büschel von Marienblümchen, weiße und blaue Lilien auch auf der Auferstehung. Das dritte hierher zu rechnende Werk ist die Kreuzigung aus der Kirche zu Isselhorst bei Bjelefeld, erst im Jahre 1905 unter einer völligen Übermalung des 17. Jhhs. entdeckt und höchst geschickt freigelegt (Museum in Münster, Abb. 500). Die Mitte nimmt die Kreuzigung ein mit der stehenden Frauengruppe zur Linken, dem gläubigen Hauptmann und den Juden zur Rechten; links sind Geißelung Christi und Kreuztragung, fast identisch mit Darup, rechts Dornenkrönung und Annagelung ans Kreuz dargestellt. Der Boden zeigt teils die braunen ansteigenden Terrassenbildungen, teils senkrecht aufsteigende, ganz unverkürzt gezeichnete Fliesen. Der gläubige Hauptmann trägt den erwähnten geflochtenen Zopfbart.



Abb. 486. Soester Meister um 1400: Triumphkreuz, Soest, St. Patrocli (Text S. 391).

Zweifellos hängt mit dieser Gruppe weiter zusammen die hochrechteckige Tafel der figurenreichen Kreuzigung mit zwei knienden Kanonikern im Kölner Wallraf-Richartz-Museum (Abb. 501). Der Aufbau auf braunem blumen- und liliengeschmückten Bergabhang mit Burgen an den Seiten ist der gleiche der vorgenannten großen Kreuzigungen; die Frauengruppe und viele Typen, z. B. der gläubige Hauptmann mit Straußfedernbarett, die italienischen Panther- und Adlerstoffe sind in der Werkstatt Conrads zu Hause. Freilich sind die gleich wiederkehrenden Bildkompositionen und Typen allein in dieser Epoche niemals in Bestimmungsfragen entscheidend; dieselben Szenen finden sich vielfach bis in die Ostseestädte durch ganz Niederdeutschland durch. Die Maler fertigten sich als Gesellen während ihres Aufenthaltes in einer großen Werkstatt, wie z. B. die Broederlams war, Skizzenbücher, wo sie die Kompositionen und Figuren nach festen Schemen eintrugen. Solche sind uns erhalten. Dennoch fällt dieses vielumstrittene, bald niederrheinisch, bald kölnisch, bald westfälisch genannte Bild doch endgültig der letzteren Schule zu. Es ist von ganz hervorragendem Wert, weil hier eine Reihe Figuren erscheinen, die in den niederdeutschen Kreuzigungsbildern bis in den Anfang des 16. Jhhs., auch in Lübeck, begegnen; dazu gehören die Gruppe der Veronika mit dem Schweißtuch, die Frau mit zwei kleinen Kindern, die Frau, die ein Kind auf dem Rücken trägt. Annehmen müssen wir auch für diese feststehenden Genrefiguren eine gemeinsame Quelle, die wohl noch entdeckt werden wird; es dürfte die burgundisch-französische Miniatur sein; in der Veroneser und Paduaner Malerschule des Zevio und Altichiero sind sie in verwandter Weise vertreten; diese aber hat mit der französischen Kunst damals in enger Berührung gestanden.

Das Vorbild der Kompositionen Meister Conrads wirkt in Soest in einer Reihe von Werken fort, die seine weiche zarte Malweise in einer derben provinziellen Weise vergröbert haben. Das markanteste ist die Breittafel der Paulikirche in Soest mit der Kreuzigung und vier Szenen auf den Seiten (Abb. 502). Die Frauengruppe und die rechts stehenden Patrizier mit dem gläubigen Hauptmann, Messer und Schwert an den Schächerkreuzen, die Anbetung der Könige und die Auferstehung sind Entlehnungen aus dem Wildunger Altar, die Zeichnung ist herber und umrißhaft, die Färbung bunt und flüchtig, das Ganze aber von markanter Prägung.

Ein zweiter weit roherer Geselle aus der Nachfolge Conrads hat den Flügelaltar im rechten Nebenchor der Wiesenkirche mit der Kreuzigung, der Anbetung der Könige und dem Tod der Maria geschaffen (Abb. 504). Die Vorliebe Conrads für rote und blaue Baldachine ist hier, besonders auf den Außenseiten mit Heiligen, zu wahrer Manier geworden. In den derben Gestalten mit runden Köpfen und kleinen Augen, in der bunten, schreienden Farbe, dem vielen Gold- und Silberzierat spricht sich ein eigentümlicher bäurischer Kunstsinn ungehindert durch die feine Kultur der Conradschen Formen aus. Das Hauptwerk derselben Hand



Abb. 487. Conrad von Soest: Kreuzigung Christi (Ausschnitt) vom Wildunger Altar, 1404
(Text S. 393).



Abb. 488. Verkündigung



Abb. 489. Geburt des Kindes



Abb. 490. Anbetung der Könige



Abb. 491. Darbringung im Tempel

Bilder vom linken Flügel des Wildunger Altares: Conrad von Soest 1404 (Text S. 393)
(Phot. F. Schubert, Wildungen).



Abb. 492. Mitteltafel des Wildunger Altares (Text S. 393)
(Phot. Schubert).

ist der leider restaurierte große breitrechteckige Flügelaltar aus der Walpurgiskirche im Landesmuseum in Münster, auf dem Rahmen bezeichnet als Stiftung des Praepositus Johannes Blankenberch, der von 1422 bis 1443 Propst dieses Stiftes war (Abb. 503). Die Mitteltafel nimmt der Tod Mariä ein, die Flügel zeigen die Verkündigung an Maria und die Anbetung der Könige. Die roten altertümlichen Baldachine, italienische Stoffmuster, goldene Panthermuster auf dem roten Betttuch usw. zeigen die Schule Conrads. Weitere Werke dieses eigenwilligen Nachfolgers sind die Predella mit 12 Aposteln in St. Pauli und zwei erst vor wenigen Jahren zu Tage getretene Flügel mit figurenreichen Szenen aus der Martergeschichte des hl. Petrus, jetzt in dem Museum auf dem Burghof in Soest; auch hier sind die derben Bauerngestalten vertreten. Kleinere Werke der Schule Conrads sind im Landesmuseum in Münster (Darstellung im Tempel), in der Sammlung von zur Mühlen ebendort (Verkündigung, Ölberg), in der Sammlung Loeb in Caldenhof (vier Jugendszenen Christi, Anna und Maria, roh), in der Dechanei in Freckenhorst (Judas' Verrat, Geißelung, Pfingsten um 1430), in der Marienkirche in Dortmund eine figurenreiche Kreuzigung mit Kreuztragung und Kreuzabnahme.

Weiter schließen wir hier eine Anzahl von Werken westfälischer Herkunft an, die dem Stil des Conrad von Soest nur im allgemeinen nahestehen. In der Stiftskirche zu Fröndenberg an der Ruhr (südlich von Soest) zwei vierteilige Tafeln mit acht Szenen aus dem Leben Mariä und der Jugend Christi, mit der knienden Äbtissin des Zisterzienserstiftes Segele von Hamme (1414—1421); nach deren Tode 1421 gefertigt (Abb. 505). Die Berührungspunkte dieser Tafel mit dem Broederlamschen Altar in Dijon sind äußerst enge: Verkündigung im Baldachingebäude, Heimsuchung, Darbringung im Tempel, auch die Flucht nach Ägypten in blumenreichem weichgemalten Hügelgelände mit kugelförmigen Bäumchen. Auf einen hervorragenden Meister gehen die drei Tafeln der Marienkirche in Dortmund mit Geburt des Kindes, Anbetung der Könige und Tod Mariä zurück; der typische westfälische dreibeinige Schemel, die prachtvoll gezeichneten italienischen Tiermuster (Einhorn im Gehege, Adler auf Palmette, „M" mit Löwenpaaren) sind zu beachten. Wahrscheinlich sind dies Reste eines 1431 gestifteten Altares. In der Marienkirche in Bielefeld ist die große Rechteckstafel des Marienaltars zu nennen. Maria mit einzelnen Heiligen, wie auf den Kölner Bildern der Zeit unter einem Baldachin sitzend, auf den Seiten je sechs Szenen aus der Jugendgeschichte Christi und der Passion (Kreuzabnahme, Grablegung, Abendmahl um den runden Tisch, Ölberg sind nach den Bildtypen Conrads komponiert). Ein Werk von edlerem Stile ist die Predella des Hochaltars der Marienkirche in Osnabrück, die zwölf Apostel, mit dem Credo auf den Spruchbändern (Abb. 506).



Abb. 493. Pfingsten



Abb. 494. Jüngstes Gericht

Bilder vom rechten Flügel des Wildunger Altares (Text S. 393)
(Phot. Schubert).

Hannover und Niedersachsen.

Der politische Begriff der heutigen Provinz Hannover, das heißt des ehemaligen Königreiches und Kurfürstentums, kann natürlich, da er erst eine Schöpfung aus dem 17. Jhh. ist, auf die Gruppierung der Malerei des 14. und 15. Jhhs. keine Anwendung finden. Von einer hannoverschen Schule im Sinne einer niederrheinischen mit Köln und einer westfälischen mit Soest und späterhin Münster als Mittelpunkten kann man überhaupt nicht sprechen. In dem weiten Gebiet zwischen Weser und Elbe, dem eigentlichen Niedersachsen, sind es nur wenige zerstreute Städte, die als Pflegestätten der Kunst in Frage kommen. Unerforscht ist dieses Terrain, Malereien sind äußerst spärlich erhalten. So viel aber ist gewiß, daß die Verbindung dieser Orte im Hanseatischen Bunde sie untereinander und mit dem angrenzenden Westfalen aufs engste künstlerisch verknüpft hat. In erster Linie kommt Lüneburg, der mächtige Stapelort und Salzproduzent auf der Straße von Westfalen nach Hamburg und Lübeck, in Betracht, in zweiter Linie die Städte an der nördlich des Harzes hinziehenden Hauptstraße über Göttingen, Hildesheim, Goslar, Halberstadt, Stendal. In Thüringen ist noch Erfurt als Sitz einer Malerschule um 1400 anzuschließen.

Die Klosterkunst Niedersachsens im 14. Jhh. ist in der Einleitung berührt worden. Die Stickerei in den Frauenklöstern, als ein besonderer Zweig der gotischen Malerkunst Niedersachsens besprochen, hat während des 15. Jhhs., ja bis ins 16. Jhh. hinein ihre Mustertücher immer wiederholend, an der hochgotischen Zeichnung und mittelalterlichen Ornamentik fest-



Abb. 495. Conrad von Soest: Hl. Dorothea und Ottilie. Münster, Museum (Text S. 400).

gehalten, wofür eine Reihe überraschender Zeugnisse die im Kloster Lüne gestickten, unter dem Abt Schoemaker 1504 und 1505 entstandenen Altardecken sind.

Aus dem Gebiet der Tafelmalerei sind zeitlich an die Spitze zu stellen zwei Breittafeln eines Altares aus der Ägidienkirche in Hannoversch-Münden im Welfenmuseum in Hannover (Abb. 507 u. 508). Diese historisch wichtigen Bilder zeigen die Verkündigung, Geburt, Beschneidung und Anbetung der Könige auf dem einen, die Geißelung, Dornenkrönung, Pilatusszene und Gefangennahme auf dem anderen Flügel. Unter grauen rotgewölbten Baldachinen mit teilweise romanischen Rundbögen ziehen sich die Szenen noch friesartig hin. Es sind langgestreckte Gestalten mit schmalen Köpfen und spinnenartigen Fingern. Die Zeittrachten in der knappen Form des Wenzel-Kostüms; die Schächer tragen kurze Jacken mit tiefsitzenden Gürteln, enge Hosen mit spitzen Schuhen und enge Ärmel. Die Bewegungen sind in der Fläche gehalten; aber die schmalen braunen Erdstreifen und Fliesenböden nebst schräggesehenen Möbelstücken — wie das gelbe Betpult mit Bank in der Verkündigung — versetzen die Stücke in das Übergangsstadium des letzten Jahrzehnts des 14. Jhhs. Die lebhaftere Bewegung wie die zügige starke Zeichnung und die ungebrochene harte Farbe — darunter das Weinrot und die lasierten Goldbrokate bemerkenswert — schließen die Tafeln aber von der eigentlich niederdeutschen Malerei aus und setzen sie in die oberhessische Schule, in die Nähe des großen Altares in Schotten in Oberhessen. Auch dieses um 1390 zu datierende Werk weist die langrechteckige Form der Bildfelder auf. Die Darstellungen aus dem Jugendleben Christi sind verwandt; Maria in der Geburt liegt hier in einem Baldachingehäuse; romanische Bogenfriese, geblümter Erdboden kommen in ähnlicher Weise vor. Dieser Stilgruppe nahestehend oder wenigstens als Übergangswerke von der gleichen Bedeutung sind das Triptychon aus Heiligenstadt auf dem Eichsfelde, seit kurzem im Kaiser-Friedrich-Museum, und der Altar aus Merxleben bei Fritzlar, seit kurzem im Landesmuseum zu Cassel.

Die folgenden Werke aus dem Anfang des 15. Jhhs. bezeugen zweifellos, daß die hannoversche Malerei in dieser Zeit eine Abzweigung der Soester gewesen ist. Lüneburg hat einige hochbedeutsame Werke aufzuweisen und kann nach der ganzen Art derselben wohl als Sitz einer Malerwerkstatt gelten. Zuerst sind zwei Prozessionsfahnen im Kloster Lüne zu nennen, mit Tempera und Gold auf Leinwand beiderseitig gemalt (Abb. 509). Die erste stellt dar: Verkündigung an Maria und Vorhölle; die zweite: Auferstehung und Anbetung der Könige. Jede ist durch eine flachbogige Architektur in drei Felder geteilt; die zarte Kopf- und Faltenzeichnung, die Raumandeutung durch Kassettendecken und Fliesenböden, die goldgestirnten Gründe sind wie auf den westfälischen Tafelbildern der ersten Hälfte des 15. Jhhs. Ein weiteres Werk des Stils sind die Glasgemälde im Lüneburger Rathaus, ein fünfteiliges Mittelfenster und zwei zweiteilige auf den Seiten; gemalt sind die neun guten Helden, in jedem Fach einer. In den Plattenpanzern und Spitzenhelmen, den kurzen Waffenröcken mit kastenartigen Gürteln und Schellengehängen der ersten Hälfte des 15. Jhhs. stehen

auch diese unter ähnlichen Architekturen mit Turmaufsätzen, unter Kassettendecken und auf ansteigenden Fliesenböden. Die langen Zaddelärmel datieren sie etwa in die dreißiger Jahre. Ihre Gesichtstypen sind dieselben wie auf den Fahnen, oval mit rundkuppigen Nasen und großen Augendeckeln. Das Vorwalten des weißen Glases nähert sie den westfälischen Fenstern (Soester Wiesenkirche, Nebenchöre) und den niederrheinischen der Epoche.

Aus Lüneburg, aus der dortigen Michaeliskirche, stammt die Hauptschöpfung der niedersächsischen Malerei der Zeit, die sogenannte „güldene Tafel" im Welfenmuseum in Hannover. Neuartig in unserem Zusammenhang ist die Form dieses Altares, die Verbindung eines geschnitzten vielfigurigen Schreins mit gemalten Flügeln.



Abb. 496. Soester Schule um 1400; Krönung Mariä. Sammlung Löb, Caldenhof bei Hamm (Text S. 400).

Der rechteckige kastenartige Schrein enthält auf der Vorderseite, durch Strebepfeiler getrennt, unter Baldachinen Standfiguren von Heiligen und Aposteln. Die geschnitzten Figuren sind untersetzt, in volle wellige Gewänder gehüllt, ihre rundlichen Köpfe haben kleine Augen, das Haar ist vielfach halbkurz, im Nacken kranzförmig geschnitten; einige tragen den zweiteiligen kurzen Bart der Sigismundszeit, die Rüschenhaube der Magdalena deutet auf die gleiche Zeit. Sie sind vergoldet, zum Teil mit blauen Gewandteilen, die Gesichter in Fleischfarben, die Haare braun und rötlich gemalt. Die vier Flügel sind jeder mit 9 Szenen aus dem Leben Christi bemalt, so daß bei Schließung des ersten Flügelpaares 36 Szenen erscheinen. Die obere Reihe enthält jedesmal drei Szenen aus der Jugendgeschichte, die unteren aus der Passion. Es ist die vollständigste Zusammenstellung dieses Bilderkreises in der niederdeutschen Tafelmalerei, weshalb eine Aufzählung gestattet sei. Verkündigung, Heimsuchung, Geburt (Abb. 510); Verkündigung an die Hirten, Darbringung im Tempel, Anbetung der Könige; Beschneidung, Kindermord, Flucht nach Ägypten; zwölfjähriger Christus im Tempel, Hochzeit zu Kana, Taufe im Jordan. Passion: Fußwaschung, Ölberg, Christus weckt die schlafenden Jünger, Auferweckung Lazari, Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Gefangennahme Christi, Christus vor Pilatus, vor Herodes, Geißelung, Ecce homo, Verspottung Christi, Kreuztragung, Streit um den Rock Christi, Kreuzigung, Abnahme vom Kreuz (Abb. 512), Grablegung (Abb. 511), Vorhölle, Auferstehung, die drei Frauen am Grabe, Himmelfahrt, Pfingsten, Tod Mariä, Krönung Mariä. Auf der Außenseite des äußeren Flügelpaares ist in großen Figuren die Kreuzigung gemalt. Die kleinen Szenen sind durch grüne mit goldenen schablonierten Palmetten verzierte Streifen getrennt. Auf den ersten Blick ist die Schulverwandtschaft dieser Lüneburger Tafeln mit Conrad von Soest evident. Ganz abgesehen von der Übereinstimmung einer Anzahl von Szenen, ja ganzen Figuren, ist die Gesamtzeichnung und Färbung außerordentlich ähnlich. Herausgegriffen seien die Darbringung im Tempel unter grauem nach vorne heraushängendem Baldachin mit byzantinischer Mittelkuppel; hier ist auch das weiche Blau im Gewand Marias mit hellblauer Auflichtung, sowie der Goldbrokat des Hohenpriesters — ein italienisches Seidengewebe: laufende Hunde zwischen Granatapfelmustern — zu vergleichen. Im Kindermord erscheinen Soldatengestalten wie auf dem Daruper Altar, in der Gefangennahme und anderen Szenen die gleichen kurzen Röcke, engen Hosen und Zaddelärmel, selbst das Barett mit drei weißen, blauen und roten Straußenfedern des gläubigen Hauptmanns in Wildungen, dessen langer Mantel mit Zaddelsäumen und grünem Futter. Die Adler- und Granatapfelstoffe, die rothaarigen Schergen mit breiten aufgestülpten Nasen wiederholen sich. Bemerkenswert ist auch ein kleiner, beiden Werken



Abb. 497. Schule Conrads von Soest: St. Nikolaus und Heilige, um 1410. Soest, Nicolaikapelle (Text S. 400)
(Phot. Bruckmann).

gemeinsamer Zug, die Sorgfalt in der Wiedergabe gelber Strohgeflechte (Matte in der Geburt des Kindes, Strohdach, Strohhut des Knechtes in der Kreuztragung usw.), ebenso in der Darstellung gelber Holzmöbel mit Maserung (z. B. braungelbe Truhe mit schwarzem Schloß beim zwölfjährigen Christus im Tempel, Stuhl im Abendmahl, Holzschemel mit gekreuzten Stäben der Rücklehne in der Verkündigung). Auch eine ähnliche Liebe für die Anbringung von Blumen auf dem Erdboden ist hier tätig (Ölberg: Linien, Frauen am Grabe: braungrüner Erdboden mit Löwenzahn, Sauerampfer, fiederartig gezeichnete Blätter der kleinen Bäume). Die schlankere Zeichnung der Figuren ist wiederum ähnlich der des Wildunger Altares. Allein die weiche verschmelzende Farbengebung mit Unterdrückung alles Linearen rückt den Meister der goldenen Tafel noch näher an die Gruppe von Schulbildern heran, die sich um den Daruper, Warendorfer und Isselhorster Altar schließen. Auffallend ist auch bei ihm die ausgesprochene Benützung von Motiven der italienischen Trecentomalerei; die Grablegung, die Kreuzabnahme, die Frauen am Grabe seien herausgehoben; so erklärt sich, daß die letztere Szene bereits in der Haltung ähnlich auf der 200 Jahre älteren Tafel aus Soest im Kaiser-Friedrich-Museum begegnet. Die gemeinsame Quelle ist die byzantinische Malerei; deren Vorbild wirkt ja ganz deutlich auch in der Taufe im Jordan mit dem Wellenberg und den Felsenufern um Christi Leib nach. Nur sind die Vorbilder der niederdeutschen Meister um 1400 die gemilderten Darstellungen der sienesischen Maler (wie des Duccio) gewesen. Der Adel der Frauen am Grabe ist so erklärlich; wunderbar zart ist hier die farbige Stimmung, die hellgrünen und karminroten und sanftblauen Gewänder, die zarten Schleier der Frauen, das weiße Gewand des auf dem graugrünlichen Sarkophag sitzenden Engels. Zahlreiche, teilweise schon berührte heimische Lebenszüge beleben aufs schönste den strengen Stil der Erzählung. So hebt Joseph einen Vorhang neugierig, die in langen pelzbesetzten Mänteln herangekommenen Könige zu sehen, in der Geburtsszene bläst er das Feuer mit dem Blasebalg; der Suppennapf, Eisendreifuß und Kochgeschirr sind genau wiedergegeben. In der Hirtenszene sind diese als Bauern geschildert, mit Strohhüten auf dem Rücken, mit Kuhhorn, Täschchen und Dolch am Gürtel und schwarzbraunen Lederschuhen; einer bläst Dudelsack, und hinten springt ein Bock an einem Baume hoch. Auf die reiche Verwendung der Zeitkostüme — während die heiligen Figuren noch ideale fließende Gewänder und maulwurfsartig breitgestellte Füße haben — wurde hingewiesen. Diese datieren die goldene Tafel um 1410. Dem Stil des Meisters steht in der Weichheit der Malerei nahe eine Tafel mit der Maria und sechs Heiligen unter grauweißen Baldachinen im Dom zu Halberstadt; der Rahmen ist mit goldenen Rosetten verziert.

Nicht minder schlagend wie die goldene Tafel bekundet den engen Zusammenhang mit der Soester Schule das Kreuzigungsbild aus der Lambertikirche in Hildesheim, jetzt im dortigen Roemermuseum (Abb. 513). Während die Mittelgruppe mit den drei Kreuzen, den Reitern auf roten und blauen und grauen Pferden, der Frauengruppe und den würfelnden Knechten unmittelbar aus den genannten Soester Kalvarienbergen stammt, sind einzelne neue Momente hinzugekommen: der Mann unter dem Kreuz, der Hammer, Bohrer und Zange in einen Korb sammelt, der dem linken Schächer die Beine zerschlagende Reiter. Auf den Seiten sind, durch goldene flechtwerkartige Stuckstreifen getrennt, Pilatusszene, Kreuztragung, Beweinung und Grablegung gemalt, es greifen die beiden unteren Szenen zum Teil über die Stuckstreifen weg in die Golgathaszene hinein; so links der kreuztragende Christus mit Veronika, rechts Joseph von Arimathia, der sich zurückwendend



Abb. 498. Soester Schule um 1410: Kreuzigungsaltar der großen Kirche in Warendorf. Münster, Landesmus. (Text S. 400) (Phot. Ludorff).

von einem Mann durch die gelbe hölzerne Gartenpforte hindurch ein Salbgefäß reichen läßt. Die dunklere Färbung, der stark braune Erdboden nähern dies Bild den Passionsbildern um den Warendorfer Altar; die Zeichnung ist härter. Derselben Werkstatt gehören die vierteiligen Flügelbilder mit Passionsszenen in der Herzoglichen Gemäldegalerie in Braunschweig (Abb. 514), Pfingsten und Abendmahl kompositionell mit dem Wildunger Altar übereinstimmend. Ein weiteres Werk der Stilrichtung sind die Flügelrückseiten des holzgeschnitzten Altarschreins aus der Trinitatiskapelle in Hildesheim, in halblebensgroßen Figuren die klagende Frauengruppe unter rötlicher Zinnenverdachung, sowie die Kreuztragung darstellend, letztere durch die rotgekleideten Schergen mit Diebsgesichtern schon realistischer (Römermuseum). In Goslar befindet sich ein Altar aus dem alten Dom in der Burg Dankwarderode, auf der breiten Mitteltafel die hl. Dreieinigkeit, Maria und Johannes d. T. unter turmbesetzten Baldachinen zeigend und zwei Heilige auf den Flügeln. Der starke, wagrecht schließende Rahmen ist den niedersächsischen und westfälischen Tafeln gemeinsam. Der derbe provinzielle Stil der letztgenannten Tafel begegnet am ausgesprochensten auf dem großen Flügelaltar mit der figurenreichen Kreuzigung aus der Barfüßer-(Pauliner-)Kirche in Göttingen, gemalt nach der Inschrift auf dem Rahmen von dem Bruder Heinrich von Duderstadt 1424 (Hannover, Welfenmuseum [Abb. 515]). Auf den Flügeln des Altares sind Darstellungen aus dem Leben Christi und Mariä, darunter die symbolische Darstellung der hl. Hostienmühle und die zwölf Apostel, je drei zusammen unter Baldachinen.

Duderstadt liegt bereits dicht an der Grenze Thüringens und auch diese Landschaft hat einiges vom Stil der westfälischen Malerschule um 1400 übernommen und mit der bereits einheimischen böhmischen Richtung verschmolzen.

Schon im 13. Jhh. war Thüringen mit ganz Niederdeutschland bis zum Rhein hin durch den byzantinisierenden spätromanischen Stil der Malerei zu einem Kunstgebiet zusammengeschlossen gewesen. Als hervorstechende Tafelbilder unter westdeutschem Einfluß sind die figurenreiche Kreuzigung im Chor des Domes zu Erfurt und die schöne Tafel mit der Einhornlegende im Großherzogl. Museum in Weimar zu nennen. Erstere schließt sich deutlich der provinziellen niedersächsischen Richtung des Heinrich von Duderstadt an; das rohe Gebaren der Knechte um den Rock Christi zeigt eine verwandte Neigung zu



Abb. 499. Westfälische Schule um 1410: Kreuzigung vom Altar der Pfarrkirche in Darup (Münsterland) (Text S. 400) (Phot. Ludorff).

derber Charakterisierung. Die Einhornlegende ist umgeben von den grünenden Hecken Aarons, der brennenden Burg Mosis, dem versiegelten Brunnen, Fell Gideons, dem goldenen Eimer zum Mannasammeln, den Jagdhunden Wahrheit, Friede, Barmherzigkeit und dem geschlossenen Tor Ezechiels, auf den Flügeln Judas Thaddäus als Jüngling und Greis. Ausgezeichnet ist der italienische Goldbrokat Marias mit phönixartigen Vögeln und Palmetten. Weitere nennenswerte Malereien der 1. Hälfte des 15. Jhhs. bietet das Erfurter Museum (u. a. Johannes vor Christus als Schmerzensmann; Geburt des Kindes, Anbetung der Könige; Apostelmartyrien, sechsteilige Tafel um 1400; Triptychon mit der Passionsgruppe und Heiligen unter holzartigen Baldachinen um 1420), unter den Kirchen besitzt einiges der Dom (hl. Rosalia und Katharina um 1420; die Barfüßerkirche: zwei Flügel mit je drei weiblichen Heiligen z. T. in reichen Brokaten [Hunde und Adler] um 1430); vor allem die Reglerkirche: Hochaltar mit Passionsszenen, wichtig als Übergangswerk zum realistischen Stil, 1450—60. Erfurt war der Hauptsitz der damaligen Thüringer Malerei; aber zu einer eigenen Schule mit ausgeprägtem Stil ist es hier nicht gekommen. Neben niedersächsischen wirken hier seit dem 14. Jhh. böhmische und seit dem 15. Jhh. Nürnberger Einflüsse. Der letzteren Schule ist das bedeutsamste Werk der Malerei um 1400 in Erfurt zuzuschreiben: die prächtigen Fenster im Chor des Domes um 1404; in der Farbenglut des Glases unterscheiden sie sich lebhaft von den vorwiegend weißgrauen niederdeutschen Glasgemälden des 15. Jhhs.

In der Mark Brandenburg sind aus dieser Epoche wenige nennenswerte Malereien erhalten; im Stil sind sie der hannoversch-niedersächsischen Schule anzugliedern. Hervorzuheben sind die Tafeln mit der Legende des hl. Nicolaus vom ehemaligen Hochaltar in der Nicolaikirche zu Jüterbogk südlich Berlins, jetzt hinter dem Chor aufgebracht (um 1400), ferner ein Wandgemälde, die Passionsgruppe, in der Marienkirche zu Stendal und endlich eine Reihe bedeutsamer, aber restaurierter Glasmalereien im Chor des Domes zu Stendal, in der Wallfahrtskirche zum hl. Blut in Wilsnack, um 1450, und in Werben an der Elbe 1467.

Hamburg, Lübeck und Ostseegebiete.

Erst im Verlauf des 14. Jhhs. treten die beiden wichtigsten, eigentlich hanseatischen Städte ebenbürtig neben die alten Kulturstädte des westlichen Norddeutschlands. Am Aufschwung der Malerei in den letzten Jahrzehnten des 14. Jhhs. sind sie hervorragend beteiligt.



Abb. 500. Westfälische Schule um 1410: Altar aus Isselhorst. Münster, Landesmuseum (Text S. 401) (Phot. Dr. Stoedtner).

Aus Westfalen stammt der Hauptvertreter des neuen Stils in Hamburg: Meister Bertram von Minden. Bereits 1367 ist er in Hamburg ansässig, wo er seitdem mehrfach im Dienste der Stadt mit der Bemalung von Holzskulpturen an den Stadttoren erscheint. An die Spitze seiner Tätigkeit dürfte der Apokalypsenaltar im South-Kensington Museum gehören, eine breitrechteckige Tafel mit beiderseits bemalten Flügeln, durch Inschriftstreifen in drei und vier Reihen kleiner quadratischer Felder zerlegt, die Darstellungen aus der Apokalypse und aus dem Leben verschiedener Heiliger (Johannes, Magdalena, Maria von Ägypten, Maria usw.) enthalten. Die Stilstufe ist die des Schottener und Mündener Altares, auffallend ist die reich durchgeführte Landschaft (Abb. 516, S. 422). Diesem Werk folgt unmittelbar Bertrams Hauptschöpfung, der urkundlich von ihm gefertigte, 1379—83 für die Hamburger Petrikirche gefertigte Grabower Altar, jetzt in der Hamburger Kunsthalle. Der riesige Mittelschrein des Altares und die Innenseiten des ersten Flügelpaares sind mit zwei Reihen geschnitzter Heiligenfiguren unter Baldachinen besetzt, ähnlich wie bei der Lüneburger goldenen Tafel, die Mitte nimmt die Passionsgruppe ein. Die Außenseiten des ersten Flügelpaares und die Innenseiten des zweiten äußeren sind je mit sechs hochrechteckigen Bildern in zwei Reihen übereinander bemalt, so daß sie zusammen eine fortlaufende Flucht von je zwölf Bildern in zwei Reihen ergeben — 24 im ganzen. Dargestellt sind die Geschichte der Schöpfung



Abb. 501. Niederrheinisch-westfälische Schule um 1410: Kreuzigung. Wallraf-Richartz-Museum (Text S. 401).

des Sündenfalls in der oberen Reihe, unten Kain und Abel, Noah zimmert die Arche, Opfer Abrahams, Isaak und Esau, Segen Jakobs und sechs Szenen aus der Jugendgeschichte Christi (Taf. XXIX; Abb. 517). Auffallend ist beim ersten Blick neben der kraftvoll leuchtenden Färbung die große Zahl völlig neuer Kompositionen, die untersetzten Gestalten mit knappen Gewändern, die alles Schönlinige und Rhythmische abgestreift zu haben scheinen. Mit runden großen Köpfen, die Männer häufig mit buschigen Bärten und Brauen, darunter die großen Augen lebhaft hervorblicken, führen sie uns fort von dem schlanken aristokratischen Ideal der Hochgotik in die derbe bäuerisch kräftige und schlichte Sphäre des hansischen Bürgertums. Damals beginnt die Zeit seines Aufstiegs zur höchsten Blüte und infolge der Siege über Dänemark zur Erlangung der Vormachtstellung in der Ostsee. Die zahlreichen Züge aus der heimischen Umgebung, die wir in den westfälisch niedersächsischen Bildern erst der folgenden Generation beobachtet haben, treten hier bereits, wenn auch bescheiden, auf; die Wiedergabe des gelblichen Holzes (Schiff des Noah), des Strohgeflechtes (Segen Jakobs, Geburt des Kindes, des irdenen und hölzernen Geschirrs) scheint von hier ausgegangen und in der niederdeutschen Malerei um 1400 sich verbreitet zu haben.

Trotz so vieler frappierender Kompositionen und origineller Motive wird man nicht verkennen, daß auch bei Meister Bertrams Grabower Altar das traditionelle Moment, das überlieferte Bildschema und die dekorative Empfindungsweise den überwiegenden Anteil an seiner Schaffensweise haben. Die altertümlichsten Bilder, z. B. die sechs Schöpfungstage mit der in wellige Gewänder gehüllten knochenlosen Christusgestalt in ausgebogener Haltung mit schaufelartig breitgestellten Füßen, stecken ganz in der gotischen Überlieferung; die weich verschmelzende, mit tiefen Lokalschatten modellierende Färbung, die braungrünen Erdstreifen und Felsterrassen, die dunkelgrünen kleinen Bäume mit einzelnen gefiederten Blättchen, die rote holzartige Phantasiearchitektur (in der Verwarnung vor dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies) waren um 1370 bereits überall, wo der italienische Einfluß wirkte, in verschiedenen Malerschulen diesseits der Alpen aufgenommen worden. Die Malerschule am Hofe Karls IV. in Böhmen, die von weitreichender Bedeutung für die Anfänge der östlichen deutschen Malerei wurde, hat nun auch bestimmt dem Hamburger Maler wichtige Anregungen übermittelt. — Karl IV. war als Markgraf von Brandenburg in nahe Verbindung mit den nordostdeutschen Gebieten getreten, im Jahre 1375 besuchte er in feierlichem Aufzuge Lübeck. Eine Miniatur wie die Initiale mit den Herzögen Albrecht II. und Albrecht III. von Mecklenburg (letzterer als König von Schweden) in der Reimchronik des Ernst von Kirchberg im Schweriner Großherzoglichen Archiv scheint in den bärtigen Herrschergestalten mit Tulpenärmeln und Spitzschuhen, in den sitzenden weiblichen Figuren der Umrahmung an böhmische Miniaturen zu erinnern. Indessen haben diese in den östlich angrenzenden Ordensgebieten so entscheidenden böhmischen Einflüsse doch hier in dem hanseatischen Bezirk höchstens eine sekundäre Rolle innegehabt. Wie das Schwergewicht des Handels im Westen lag, so will uns bedünken, sind auch aus dem Westen die ausschlaggebenden künstlerischen Anregungen in das Kernland der Hansa eingedrungen. Meister Ber-



Abb. 502. Soester Meister um 1410: Altartafel der Paulikirche in Soest (Text S. 401) (Phot. Bruckmann).

tram hat, als erster der hanseatischen Meister, den burgundisch-französischen malerischen Stil in unser Gebiet verpflanzt. Die bereits herangezogene monumentale Hauptschöpfung der französisch-flandrischen Malerkunst dieser Zeit, die umfangreiche Bildwirkerei der Apokalypse in Angers, 1376, also drei Jahre vor dem Grabower Altar, von dem Pariser Wirker Bataille nach den Zeichnungen des burgundisch-französischen Hofmalers Johann von Brügge begonnen, muß hier abermals als wichtigster Repräsentant des Stiles angerufen werden, auf dem die Anfänge der malerischen Richtung in der niederdeutschen Malerei basieren. Gerade die bärtige, von weichgleitenden Gewandmassen umflossene, in der Fläche agierende Gestalt Gottvaters in Bertrams Schöpfungstagen hat hier ihre Vorgänger; auch der reichgeblümte felsige Erdstreif. Hiermit soll natürlich kein bestimmtes Vorbild, sondern nur die Richtung bezeichnet werden, in der nach den Quellen der Bertramschen Kunst mit Erfolg gesucht werden kann. Ein reiches, noch ungehobenes Material an gemalten Handschriften ist es namentlich, das uns an Stelle der untergegangenen Tafelbilder das Werden dieses malerischen Stils aus der gotischen Buchmalerei mit dem Hauptsitz in Paris vergegenwärtigt; bereits um das Jahr 1353 mit Karls V. von Frankreich Handschriftenaufträgen beginnt die Wandlung zum Malerischen; ein Werk wie die um 1376 für diesen König gefertigte Übersetzung der Cité de Dieu von Raoul de Presles vertritt sie bereits in eben so fortgeschrittenem Zustande, wie die genannte Apokalypse. Daß die flandrischen Gebiete, besonders die beiden Hauptmärkte des hansischen Verkehrs, Ypern (Sitz des Broederiam) und Brügge, wo die Hansen ihr Hauptkontor hatten, damals als Pflegestätten der Malerei hervortreten, wäre ja für die Erklärung der Zusammenhänge mit der Kunst der deutschen Hansestädte von Wichtigkeit. Und zwar liefen die Fäden zwischen Hamburg und Flandern auf dem Seewege, ohne Berührung Westfalens. Auch die Komposition des vielfigurigen Schnitzschreines mit gemalten Tafeln deutet auf den genannten Weg. Ja die vergoldeten und bemalten Statuetten selbst, vorzüglich die bärtigen beturbanten Propheten und Apostel, und die reich unterschnittenen Baldachinbekrönungen lassen sich in der aus den Niederlanden berufenen Schnitzerschule von Dijon beobachten. Doch spannen sich auch frühe Fäden zur Prager Bildhauerschule der Parler, deren Stil um 1360 in Mitteldeutschland (Erfurt und Mainz) Fuß faßte (vgl. auch die Glasgemälde aus Dausenau in Hessen, 1360—70).

In das letzte Jahrzehnt des 14. Jhhs. fällt bereits das zweite größere Werk Meister Bertrams, der Altar aus dem Frauenkloster in Buxtehude, ebenfalls in der Kunsthalle (Abb. 518—522), 16 Darstellungen aus dem Leben der Maria und der Jugendgeschichte Christi enthaltend, dem Geschmack der Bestellerinnen gemäß mehr aufs Anmutig-idyllische abgestimmt. Zweifellos ist hier eine Fortbildung der Raumvorstellung über die spärlichen Ansätze des Grabower Altares hinaus; die Begegnung Joachims und Annas zeigt neben der goldenen Pforte die Mauer mit Zinnen und übereinander geschichtete Giebel und Dächer des Stadtinneren,



Abb. 503. Soester Meister um 1420: Verkündigung vom Blankenberchaltar (Landesmuseum) (Text S. 404).

genau wie auf den burgundischen Miniaturen und Bildteppichen (Tournai) um 1400; auch in der Geburt der Maria und in der Verkündigung sind die vertieften zinnengeschmückten Baldachingebäude aus dieser Tradition zu erklären; eine ausgesprochene Anlehnung an die Gastmahlszenen der burgundischen Chroniken gibt die Hochzeit von Kana, auch kostümgeschichtlich wertvoll, durch den enggewandeten Pagen, das Straußfedernbarett eines bärtigen Mannes und die Rüschenhaube der Frau. Die Krönung Mariä auf dem stufen- und lehnenreichen Thron Salomonis gemahnt schon an die Darstellungen der westfälischen Schule um 1400. Auch in der Landschaft mit blumenreichem, braunem, terrassenartigem Erdreich und dunkelgrünen flockigen Bäumen auf den scharfen Felshängen bekundet sich auf der einen Seite die weiter fortgeschrittene Einwirkung des burgundischen Stils, auf der anderen die Annäherung an die westfälische Schule. Eine weitere Arbeit der Werkstatt Meister Bertrams ist der kleine Harvestehuder Altar mit der geschnitzten Geburt Christi im Mittelschrein und vier gemalten Darstellungen der Jugendgeschichte in der Kunsthalle. Aber auch nach dem Lübecker Kunstgebiet ist Bertrams Einfluß zu verfolgen. Ums Jahr 1375 reiste er auf Staatskosten nach Lübeck. Aus seiner Werkstatt ist wahrscheinlich der Altar aus Tempzin in Mecklenburg, jetzt im Großherzoglichen Museum in Schwerin, um 1390 (Abb. 523). Vor allem liefert aber die Holzbildhauerei dieser Gegend Zeugnisse seiner Kunst, sei es direkt seiner Werkstatt oder seiner Schule. Namentlich das an merkwürdigen Kunstwerken des letzten Drittels des 14. Jhhs. reiche Kloster Doberan bei Rostock, die Grabeskirche der mecklenburgischen Herzöge, enthält mehrere Holzbildwerke im Stile Meister Bertrams (Laienaltar).

Von hier aus sei ein kurzer Blick auf die gleichzeitige Malerei der weiter ostwärts gelegenen Provinzen gerichtet. In den pommerschen Kirchen hat sich aus dieser Zeit- und Stilrichtung nur eine Anzahl geschnitzter vielfiguriger Schreine erhalten (der beste in der Kirche zu Tribsees). Die bemalten Flügel des Jungealtarschreins in der Nicolaikirche zu Stralsund um 1430 (Verkündigung) weisen auf die Lübecker Schule. Aber in den Kirchen und Schlössern des ehemaligen Deutschordenslandes, in West- und Ostpreußen, tritt uns eine nicht unerhebliche Menge von Malereien entgegen, die nicht, wie man geglaubt hat, allein auf Import von auswärts, sondern auf eine einheimische Übung der Malerei seit der 2. Hälfte des 14. Jhhs. schließen lassen. Das halbe Jahrhundert vor der Schlacht bei Tannenberg (1410) wurde besonders durch die Regierung des Winrich von Kniprode (1351 bis 1382) die Blüteepoche des Ordens; in dieser Zeit wetteifern die Hochmeister, Komture, Ritterschaft, Geistlichkeit und Bürgertum in der Ausschmückung der zahlreich und erstaunlich kunstvoll erbauten Odensschlösser, Klöster und Kirchen aus Backstein.



Abb. 504. Soester Meister um 1420: Tod Mariä vom Altar der Wiesenkirche (Text S. 401).

Gerade die Monumentalmalerei scheint, nach den erhaltenen Spuren zu schließen, zum Schmuck der nackten getünchten Backsteinwände hinzugezogen worden zu sein. Die Mosaikbilder an der Schloßkirche der Marienburg (ein riesiges Reliefbild der Maria mit dem Kinde) und am Dom zu Marienwerder, ein Bild mit der Marter Johannes des Evangelisten, 1380 von Bischof Johannes gestiftet, weisen auf italienische



Abb. 505. Westfälischer Meister um 1421: Altarflügel mit dem Jugendleben Christi in der Pfarrkirche zu Fröndenberg (Text S. 404)
(Phot. F. Bruckmann A.-G., München).



Abb. 506. Westfälischer Meister um 1400: Die Apostel mit dem Credo. Marienkirche in Osnabrück (Text S. 404)
(Phot. Dr. Stoedtner).

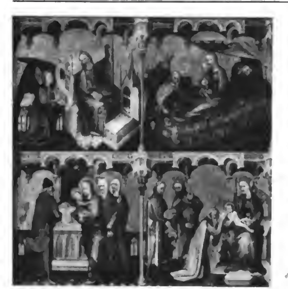




Abb. 507 u. 508. Altar aus Hannoversch Münden, Ende 14. Jhh. Hannover, Welfenmuseum (Text S. 406) (mit Genehmigung S. K. Hoh. d. Herzogs v. Cumberland, Herzogs von Braunschweig und Lüneburg).

Künstler, die kurz vorher am Hofe Karls IV. in Prag tätig waren und hier das Mosaik am Prager Dome 1370 fertigten. Auf nahe Berührung mit der böhmischen Schule deuten die Mehrzahl der Malereien des Ordenslandes. Besonders klar spricht dafür z. B. die Wandmalerei im Remter der Burg Heilsberg, die Krönung Mariä darstellend. Die Pfosten des Thrones sind wie bei den Architekturrahmen der böhmischen Schule mit viereckigen nischenartigen Vertiefungen perspektivisch verziert. Der Bischof Heinrich III. von Heilsberg war zudem des Kaisers Karl Notar am Prager Hofe gewesen, und auch weitere Fäden spannen sich zwischen dem Hochmeister und den Brüdern des Ordens nach dem böhmischen Königshofe. Der Weg der böhmischen Kunst ging über Breslau, das mächtige Handelsemporium und Mitglied der Hansa, nach dem Nordosten. Weitere Wandgemälde sind z. B. in der Burg zu Lochstedt und im Cisterzienserkloster Pelplin (Pr. Stargard); im Hauptkreuzgangsflügel des letzteren ist die Wand mit einer Passionsgruppe bemalt und darunter ein langer Fries mit der Fußwaschung der Apostel, die perspektivisch gezeichneten Konsolen wieder im Anschluß an böhmische Schulgewohnheiten. Die Glasgemälde der katholischen Pfarrkirche zu Kulm, Passionsszenen um 1400, deuten auf die wenige Jahrzehnte früheren der böhmischen Schule in Karlstein und der großen Kirche in Kolin. Baldachinfelder eines Glasgemäldezyklus der

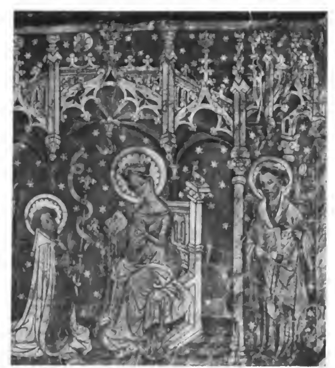


Abb. 509. Bemalte Prozessionsfahne im Kloster Lüne um 1420 (Text S. 406) (Phot. Kgl. Meßbildanstalt).




Abb. 510 u. 511. Geburt des Kindes und Grablegung von der Lüneburger Goldenen Tafel um 1410 (Hannover, Welfenmuseum) (Text S. 407)
(Mit Genehmigung S. K. Hoh. des Herzogs von Cumberland, Herzogs von Braunschweig und Lüneburg).

Marienkirche zu Thorn (jetzt im Kölner Kunstgewerbemuseum) sind hier gleichfalls zu nennen. Selbst das schönste unter den zahlreichen Tafelbildern dieser Landschaften, der Altar der ehemaligen Schloßkapelle in Graudenz (jetzt Marienburg) mit dem Tod und der Krönung der Maria in edelster Linienführung klingt noch an die spätere böhmische Malerei unter König Wenzel um 1400, z. B. den Meister von Raudnitz, an (Abb. 524). Die Hospitalkirche zu Frauenburg besitzt eine Altartafel mit der figurenreichen Kreuzigung, die dem Tempziner Altar nahesteht und wie dieser auf den Seiten durch Streifen getrennt, je zwei Szenen (Verkündigung, Geburt, Krönung und Tod Mariä) enthält; hier scheinen sich hanseatische und böhmische Einwirkungen zu kreuzen. Das gleiche gilt vielleicht von dem Votivbild des 1426 gestorbenen Kanonikus Borchow im Dom zu Frauenburg, einer kreisrunden Tafel, die Maria mit dem Kinde in einer überrankten Laube darstellend; ein Engel reicht dem Kleinen eine Blume. Bei diesem Altar ist Import aus einer der westlichen Schulen wahrscheinlich. Danzig, Lübecks ebenbürtige, machtvolle Genossin im Bunde der Seestädte, hat nur spärliche Überreste hanseatischer Malerei der ersten Hälfte des 15. Jhhs. in der Marienkirche und im Stadtmuseum aufzuweisen. Dafür verdienen aber einige seidengestickte Kaselbesätze in der reichen Schatzkammer der Marienkirche Beachtung, da sie den böhmisierenden Stil der nordostdeutschen Malerei um 1400 in der Zeichnung erkennen lassen, also vielleicht an Ort und Stelle gestickt sind. Es begegnen Einzelheilige, Passions- und legendarische Szenen unter den reichen böhmischen Baldachinbekrönungen. Die Kreuze und Besätze wurden auf seidengewebte Kasein genäht. Von den italienischen, speziell luccheser Seidenstoffen der 2. Hälfte des 14. Jhhs., die sich durch Vogel- und Tiermuster auszeichnen, birgt die Schatzkammer der Marienkirche beiläufig neben dem Stralsunder Rathaus den größten Schatz. Diese Stoffe aus dem Besitz der hanseatischen Kalandsbrüderschaften sind in ihrem Ursprungslande selbst überhaupt kaum noch zu finden. Sie sind ja für uns von Wichtigkeit, weil das die Stoffe sind, die in den niederdeutschen Malerateliers, besonders in Soest, so häufig als Gewandmuster abgemalt wurden.

Das Zentrum der hanseatischen Malerei aber wurde seit dem Anfang des 15. Jhhs. Lübeck. Lübeck war mit Hamburg seit dem 14. Jhh. in engster Verbindung, daneben mit



Abb. 512. Kreuzabnahme von der Lüneburger goldenen Tafel um 1410 (Text S. 407)
(Mit Genehmigung S. K. Hoh. des Herzogs von Cumberland, Herzogs von Braunschweig und Lüneburg).

Lüneburg, besonders seit dem Bau des Stecknitzkanals 1390, der die Trave mit der Elbe verband und dem Lüneburger Salztransport diente. Eine Einwirkung Meister Bertrams auf die Lübecker Malerei wäre also von vorneherein wahrscheinlich. Die erhaltenen Bilder Lübecker Provenienz der ersten Hälfte des 15. Jhhs. machen es aber zweifellos, daß die Hauptquelle der Lübecker Malerei die westfälische, durch Conrad von Soest im Beginn des 15. Jhhs. zu so hoher Blüte gebrachte Schule wurde. Noch immer war ja der Zustrom von Kolonisten, Kaufleuten und Handwerkern aus dem westlichen Deutschland, in erster Linie aus Westfalen, in die Ostseeländer im Gange.

Ein Werk aus dem ersten bis zweiten Jahrzehnt des 15. Jhhs. ist der Stecknitzfahreraltar im Lübecker Dom. Der Mittelschrein mit den geschnitzten Statuen der Maria und zwei weiblichen Heiligen ist von gemalten Flügeln mit der Verkündigung, Heimsuchung, Geburt des Kindes (Abb. 525) und Anbetung der Könige flankiert; außen sind gemalt Johannes der Täufer, Augustinus, Barbara, ein Bischof und das Wappen, zwei gekreuzte Stecken der Kanalfahrer. Die Verkündigung vollzieht sich in einem roten Gehäuse mit blauer Kuppel über dreiteiligem Baldachin, einer rohen Nachbildung des Gebäudes in der gleichen Szene in Bertrams Buxtehuder Altar; die Geburt spielt in gelber Holzhütte; Maria liegt auf geflochtener Strohmatte, Joseph sitzt schlafend neben der säugenden Mutter; in der Landschaft mit den Hirten, den Schafen auf dem Bergabhang und den kleinen Waldbäumen wird man wieder an Bertram erinnert, dessen grelle Farbenskala gleichfalls diesem Nachahmer vorgeschwebt hat.

Dagegen äußert sich in den folgenden Werken zunehmend die Einwirkung der westfälisch-niedersächsischen Schule. In den Jahren 1415 bis 1425 wurde der Hochaltar der Marienkirche vollendet, dessen Überreste, eine Verkündigung und zwei Apostel, in das Lübecker Museum gelangt sind. Das 1913—15 in dem St. Annenkloster aufgestellte Museum für Kunst und Kulturgeschichte ist für das Studium der lübbischen Malerei das, was die Kunsthalle für Hamburg, das Landesmuseum der Provinz Westfalen für Münster und Soest, das Wallraf-Richartz-Museum für Köln sind. Die Verkündigung (Abb. 527) gemahnt in der Komposition, in der offenen Form des Pultes, in den schlankeren Figuren, in den Brokatstoffen (mit gepunzten Mustern), selbst in den ovalen Köpfen mit etwas schräg abwärts gestellten Augen und abstehenden Ohren an die Art der Schule Meister Conrads; auch die sorgfältig verschmolzene Färbung, das moosiggrüne rotunterfütterte Gewand des Engels, das Untergewand Silbermuster auf Weiß, Maria in dunkelgrünlichem Übergewand und rotem Brokatkleide, die zarten Fleischtöne gehen enger mit der Conradschen Schule als mit Bertram zusammen. Die Predella des Altars, fünf weibliche Heilige in Brustbildern, befindet sich noch in der Marienkirche.



Abb. 513. Kreuzigung aus der Lambertikirche in Hildesheim um 1420. Roemer-Museum
(Text S. 408) (Phot. Dr. Stoedtner).

Eine unmittelbare Kopie aus Conrads Wildunger Altar von 1404 ist die Kreuzigung, deren Fragment von einem Altarschrein der Marienkirche nebst dem im Baldachingehäuse sitzenden St. Nikolaus der Rückseite in das Museum gelangt ist (Abb. 526). Sogar das Gewebe des Knechtes, der die Lanze des blinden Longinus führt, eine Palmette mit „m" (Maria) und Krone, begegnet in den Werken der Conradschen Werkstatt. Auch hier ist die Zusammenstellung der moosgrünen und karminroten Gewänder ähnlich, die feine Auflichtung an Augen und Nasenrücken, die gepunzten Nimben. Zweifellos ist dies die Arbeit eines Meisters, der in dem Atelier des Meisters Conrad gelernt hat. Eine gewisse Übertreibung von dessen Formeigentümlichkeiten, der zugespitzten Ovale und der gegliederten Hände, die spitzig-zierliche Lichtstrichelung schließen aber aus, daß dies ein direkt von dem Meister selbst gefertigter, nach Lübeck transportierter Altar ist. Auch der ebenfalls eine starke Berührung mit Conrads Schule bekundende Flügelaltar der kanonischen Tageszeiten im Lübecker Dom mit Kanonikus als Stifter ist zweifellos nicht in Westfalen, sondern in Lübeck selbst enstanden. In roten Rahmen mit goldenen und gepreßten Verzierungen erscheinen auf der Mitteltafel in der Mitte das Kreuz Christi, in Vierecksfeldern Maria und die Frauen am Boden sitzend, Longinus, der gläubige Hauptmann, der Essigstabmann, die Kreuztragung und Aufrichtung; auf den Flügeln: Judaskuß, Pilatusszene, Kreuzabnahme und Grablegung, letztere beiden Szenen an die Kompositionen der Schule Conrads (nach italienischen Vorbildern) angelehnt. Außenseitig sind die Fußwaschung, Schaustellung, Christus vor Herodes und Christus vor dem Kreuz sitzend. Die Kostüme schließen sich gleichfalls denen der Conradschule, wie die Kompositionen speziell der Gruppe des Warendorfer Altares an; auch in den Farben, z. B. den gelben rotschattierten Gewändern, wird, wer die Bilder der genannten Schule gesehen hat, hier die gleiche Behandlung wahrnehmen. Das qualitativ beste Werk der Lübecker Malerei der Zeit ist der 1435 datierte Altar aus Neustadt an der Elbe im Schweriner Museum. Der geschnitzte Flügelschrein enthält die Krönung Mariä und sieben hl. Gestalten unter Baldachinen jederseits; auf der Rückseite der Flügel sind je vier Szenen aus dem Leben der Maria und Christi gemalt, in der Komposition, Zeichnung und Farbe wiederum die engste Berührung mit Meister Conrads Schule dokumentierend (Abb. 528). Übermalt sind



Abb. 514. Niedersächsischer Meister um 1400: Auferstehung. Braunschweig, Gemäldegalerie
(Phot. F. Bruckmann A.-G., München).

die Bilder auf den Flügeln des Hauptaltares von St. Jürgen in Wismar; Szenen aus dem Jugendleben und der Passion Christi; aus der Legende Georgs und Martins.

In Lübeck selbst sind noch von Malereien dieser Stilrichtung zu erwähnen die großen Figuren der Krönung Mariä, St. Olafs und Dorotheas vom ehemaligen Bergenfahreraltar der Ägidienkirche im Museum; ferner die leider schlecht erhaltene, kostüm- und kulturgeschichtlich äußerst bemerkenswerte Legende der hl. Elisabeth auf der hölzernen Brüstung der Kapelle des Heiligengeistspitals in Lübeck, 23 hochrechteckige Eichenholztafeln (um 1430).

Was sonst noch an Flügelmalereien auf Schnitzaltären der ersten Hälfte des 15. Jhhs. im Gebiet Lübecks und der mit ihm verbündeten Seestädte vorhanden ist, können wir hier übergehen. Genannt seien nur noch die Reste des Hochaltars der Marienkirche zu Rostock (Mitte des 15. Jhhs.). In der dortigen S. Nicolaikirche haben sich aus der gleichen Zeit einige Wandgemälde symbolischen Inhalts erhalten.

Alle die genannten Lübecker Malereien des 1. Drittels des 15. Jhhs. verblassen vor den Werken des Meisters Francke, deren wichtigstes, der Altar der Englandfahrer aus der Hamburger St. Johanniskirche in der Kunsthalle, im Jahre 1424 entstand (Abb. 529—531). Eine Generation liegt zwischen ihnen und den Bildern Meister Bertrams; es besteht kaum die Hoffnung, daß sich die Lücke, die zwischen beiden Meistern in der Entwicklung der Hamburger Malerei klafft, schließen wird. Ein Vergleich mit den leider stark restaurierten Gemälden der Elisabethlegende an der Brüstung der Kapelle des Heiliggeistspitals in Lübeck und andere Umstände lassen uns vermuten, daß Meister Francke aus der Lübecker Malerschule hervorgegangen ist. Zahlreiche Berührungspunkte finden sich zwischen seinen Bildern und den gleichzeitigen der Lübecker Schule, während man nach Verbindungslinien zu Meister Bertrams Kunst vergeblich sucht. Freilich trennt die Hauptschöpfungen der beiden Meister ein Zeitraum von 30—40 Jahren. Ganz auffallend tritt beim Vergleich der beiden Meister, hier, wo die Zwischenglieder fehlen, die bedeutende Umwälzung vor Augen, die sich um 1400 vollzogen hat, der Fortschritt in der Erfassung des malerisch Bildmäßigen in der Natur. Bei Bertram bleibt sie im einzelnen befangen; die im Licht und Schatten gemalten, sorgfältig gerundeten Personen, Geräte und Gebäude sind einzeln zusammengebaut; bei Francke schließen sie sich zu einheitlichen Bildern zusammen. Die Überschneidungen, das Zusammenrücken der Figuren zu Gruppen machen das nicht allein: vor allem die Umgebung, der dunkle Landschaftsgrund, vor dem sich die Figuren abheben, besonders z. B. in der Auferstehung mit dunklen Berg- und Baumsilhouetten, rufen diesen Eindruck

hervor; vergleiche auch das Gehäuse der Geißelung. Zwischen diesen beiden Meistern steht die Generation des Meisters Conrad von Soest und der Lüneburger goldenen Tafel. Unbestreitbar ist die Berührung Meister Franckes mit diesen Meistern viel enger als mit Meister Bertram. Was ihn mit den westfälisch-niedersächsischen Künstlern um 1400 weiter verbindet, ist die größere Anmut in den Köpfen und der edler geschwungene weichflüssige Linienstil. Durch die derbe Formbehandlung Bertrams, der um der möglichsten Lebhaftigkeit und Eindringlichkeit der Erzählung willen selbst vor plumpen eckigen gewöhnlichen Gesten und Figurationen nicht zurückschreckt, bricht im Anfang des 15. Jhhs., wie bei der Kölner und westfälischen Schule gezeigt wurde, eine Vorliebe für edle maßvoll abgewogene Komposition und schöngeführte großzügige Linien wieder durch. In der Plastik ist dies besonders auffallend, indem jenen untersetzten Figuren Bertrams die schlankeren, ausgebogenen, mit faltenreichen Gewändern und von welligen Säumen umspielten Statuen der Lübecker Schule um 1420—50 gegenübertreten (z. B. die berühmte Madonna der Marienkirche). In der Malerei ist eine neue Welle italienischer Empfindung nach dem Jahre 1400 zu verfolgen, worauf schon bei der oben genannten westfälisch-niedersächsischen Gruppe hingewiesen wurde. Und so ist auch bei Meister Francke, im Gegensatz zu dem derben bodenständigen Bertram, der erste Eindruck, daß er im Bann dieser Strömung gestanden hat.



Abb. 515. Kreuzigung aus Göttingen. Gemalt von Heinrich von Duderstadt 1424. Hannover, Welfenmuseum (Text S. 409) (nach Münzenberger).

Die Frauengruppe, der Überrest der Kreuzigungsszene im Mittelbilde des Englandfahreraltars, ist mit der Wildunger zu vergleichen, die Auferstehung mit dem Christus im verlorenen Profil kehrt im Daruper Altar wieder, die Grablegung im Warendorfer; die verhüllte Frau, die dem Beschauer den Rücken zukehrt, zum Teil von einem Felsstück überschnitten, ist auch ein Motiv aus letzterem Altar, gerade sie scheint uns ohne Kenntnis der italienischen Malerei undenkbar!

So erinnern denn auch z. B. die zarten rotlockigen Engel mit bunten Flügeln auf Franckes Schmerzensmann im Leipziger Museum und auf der gleichen Darstellung aus späterer Zeit in der Hamburger Kunsthalle (aus der Petrikirche) an die kleinen Engel des Conrad von Soest und des Kölner Veronikameisters. In der zarten abgetönten, in ruhigeren Flächen gehaltenen Färbung, in den allmählichen Schattenübergängen und den verschmolzenen Lichtern bemerkt man gleichfalls den fortgeschrittenen Stand der Malerei gegenüber der bunten, oft schreienden, mit stark aufgetragenen Lichtern arbeitenden Weise Bertrams. Die Frauengruppe zum Beispiel mit den moosgrünen, blauen und roten Gewändern, den weißen zartschattierten Kopftüchern, dem zarten Inkarnat und dem rotblonden Haar ruft wiederum die Erinnerung an die Wildunger wach. Der reiche Gebrauch des polierten Goldes in den großen Nimben, den Rüstungen, dem Pferdegeschirr, zu den Sternmustern der roten Gründe und zu Strahlenglorien (Geburt Christi) ist gleichfalls ein Zug der Schule Conrads von Soest. Hier würde es zu weit führen, des Näheren zu analysieren, in welchen Punkten Meister Francke über diesen Maler hinausgeht; äußerlich faßbar ist ja die Zunahme der Charakterisierung in Köpfen, Gesten und Kostümen, zumal des weltlichen Publikums, während die heiligen Personen den idealen



Abb. 516. Meister Bertram: Legende Joh. Ev. und der Maria vom Apokalypsenaltar im South-Kensington-Museum um 1370 (Text S. 411) (Phot. Kunsthalle, Hamburg).

Typus stärker beibehalten (z. B. die Schergen in der Geißelung und Kreuztragung); auch in der Wiedergabe der Erscheinung der Materie, des Gewebes, des Leinentuches, der Holzplanken, der Strohgeflechte, sehen wir den Meister weitergegangen. Und doch bleibt er im Bann des weichen, lyrischen, passiven Idealismus. Es ist eine edle, von großem Gefühl getragene Anschauungsweise, die die Welt in schönen Farben und rhythmischen Linien sieht, eine reife, trotz vieler Jugendzüge wesentlich traditionelle Kunst.

Außer dem Thomasaltar der Englandfahrer, von dem neun Vierecksfelder erhalten sind — Flucht des hl. Thomas, Martertod, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Geißelung, Kreuztragung, die Frauengruppe aus dem Mittelbilde der figurenreichen Kreuzigung, die Grablegung und Auferstehung — sind die beiden Schmerzensmannsbilder weitere Werke Meister Franckes, die bisher aufzufinden waren. Daneben werden ihm ein Beischlagspfosten aus Stein mit eingeritzter Zeichnung St. Georgs im Museum für hamburgische Geschichte und zwei nur in Ruinen erhaltene Idealbildnisse Adolfs von Schauenburg zugewiesen. Eine Wiederholung der Frauengruppe begegnet in der Kreuzigungstafel aus der holsteinischen Kirche in Preetz, jetzt im Kopenhagener Museum.

Vor einigen Jahren ist dann das Werk Meister Franckes durch Bekanntwerdung einer zweiten größeren Schöpfung, des Altares aus der Kirche in Nykorko in Finnland im Museum zu Helsingfors bereichert worden. Im Mittelschrein erscheint als bemaltes Relief der Tod der Maria. Auf den Flügeln ist die Legende der hl. Barbara in acht Bildern gemalt. Die Gestalt der hl. Barbara, zum Teil fast nackt, ist ganz besonders lieblich.

Meister Francke hat von allen niederdeutschen Vorgängern und Zeitgenossen den italienisierenden Stil am selbständigsten verarbeitet. Mehr als jeder von ihnen hat er die über-



Meister Bertram: Schöpfungsgeschichte und Altes Testament vom Grabower Altar 1379
Hamburg, Kunsthalle

lieferten Kompositionen in einem eigenen Sinne umgebildet und mit originellen, aus dem Leben gegriffenen Zügen verschmolzen, so daß der Beschauer vor jedem Bilde den Eindruck einer aus einem Wurf entstandenen Schöpfung empfängt. Die aus vereinzelten Figuren zusammengestückelte, kindlich stammelnde Erzählerweise macht einer reifen, aus dem Grundgedanken herausgestaltenden Schilderung Platz; in einigen Vorgängen steigert sie sich zu einem, den niederdeutschen Meistern im allgemeinen fremden dramatisch-eindringlichen Vortrag. Hierin könnte die Vermutung eine Stütze finden, die in dem Namen Franckes seine Herkunftsbezeichnung sieht; in der festen Malweise und den goldgestirnten roten Gründen könnten ebenfalls gewisse Anzeichen einer Herkunft aus der fränkischen Schule zu suchen sein. Francke versteht es wie kein zweiter Zeit- und Landsgenosse, neue, vorher nie gemalte Vorgänge anschaulich zu machen, so die Legende des hl. Thomas in Hamburg und der Barbara in Nykorko. Damit läßt er namentlich die Kölner weit hinter sich zurück. Die Landschaft hat kein niederdeutscher Meister feiner empfunden: das schollige bräunliche oder lehmgelbe Erdreich, das dunkelgrüne Buschwerk mit teils gefiederten Blättern, durch bewegt gestrichelte Lichter als krause, belebte Masse wiedergegeben, einzelnes Graswerk, Margariten, Löwenzahn und Sauerampfer. In der „Geburt des Kindes" scheint selbst eine Ahnung von der dämmerigen Landschaftsferne mit den Hirten und Schafen auf dem Hügel sich auszudrücken. Die meist steingraue Architektur ist durch Licht und Schatten körperhaft herausgebracht; die einheimischen Steinmetzenformen — Zinnen, Hohlkehlen, Kaffgesimse, Krabben und Maßwerk, verdrängen die romanisierenden Phantasiegebäude der byzantinisch-italienischen Malerei. Die Holzdecke mit Unterzugsbalken auf einem Pfeiler im Gehäuse der Geißelung, das hölzerne halbe Tonnengewölbe des Thronsitzes des Pilatus geben von dem erwachten Sinn für die wirklichen Dinge Zeugnis. In diesem Bilde ist durch die plastisch modellierte, gelb gestrichene Holzschranke mit Füllung aus gekreuzten Eisenstäben, die die Figuren überschneidet, der Raum schon weiter lebendig gemacht. Auch Überschneidungen von Figuren durch Laubmassen, wie der Barbara in Nykorko, sind ungewöhnlich für diese Zeit. In der landschaftlichen Feinheit kommt dem Künstler nur ein süddeutscher Zeitgenosse, Lucas Moser von Weil in Schwaben (1431), gleich. In der erwachenden



Abb. 517. Meister Bertram: Verkündigung. Vom Grabower Altar 1379 (Text S. 412).



Abb. 518. Meister Bertram: Verkündigung vom Buxtehuder Altar. Hamburg, Kunsthalle (Text S. 413).

Empfindung für Lichtwirkung stehen beide Künstler einander nahe.

Francke hat diese hohe Kunststufe aus sich selbst erstiegen. Er ist unberührt von dem gleichzeitig beginnenden Realismus der van Eycks geblieben, der doch auf seinen etwa zehn Jahre jüngeren Kölner Landsmann Lochner schon gewirkt hat. Das Größte hat Francke in der Farbe erreicht, deren Klarheit, Tiefe und Feinheit Worte nicht wiedergeben können. Ganz originell sind auch hier viele seiner Töne und Zusammenstellungen, z. B. in der „Flucht des Thomas"' das blendendweiße und rote Pferd mit dem dunkelgrünblauen Mantel des Heiligen, das Weinrot und Moosgrün der Frauengruppe, der stahlgraue, violettschattierte Rock Christi und der gelbe rotschattierte des Schergen in der „Kreuztragung", der wunderbare goldbroschierte blaue Damast des Pilatus. Zahlreiche Gewänder sind mit den herrlichsten Goldmustern verziert. Das Relief mit dem Tode der Maria in Nykorko verbindet mit den Malereien eine deutliche Stilverwandtschaft. Die für Meister Bertram urkundlich erwiesene Vereinigung des Malerei- und Bildhauerbetriebes in ein und derselben Werkstatt kann also vielleicht auch für Francke angenommen werden.

Die Verwandtschaft der hanseatischen Malerei im engeren Sinne mit der westfälisch-niedersächsischen Malerei während des in Frage stehenden Zeitraums hat ihre Analogie in den Zusammenhängen, die damals offenbar auch zwischen der Bildhauerkunst dieser Landschaften bestanden haben. Wir erinnern an die Berührung der Bremer Rathausfiguren (1405—07) mit der Münsterschen Plastik, an die törichten Jungfrauen und Apostel der Lübecker Burgkirche im dortigen Museum, die aus westfälischem Stein gemeißelt sind; die Holzplastik Meister Bertrams scheint mit der Lüneburger goldenen Tafel zusammenzuhängen; der Altar in St. Jürgen in Wismar hat seine Parallele in dem geschnitzten Schrein der Stadtkirche zu Werben an der Elbe; auch auf den Mindener Altar im Berliner Museum als Vorstufe dieser vielfigurigen breiten Holzschreine sei hingewiesen. In Lübeck, Rostock, Wismar, Tribsees, Stralsund, besonders in Schleswig-Holstein (jetzt im Kieler Museum), und in Mecklenburg (Doberan, Schweriner Museum), entstanden zahlreiche Schnitzereien in engster Berührung mit der Malerei. In einem Falle sogar sehen wir Kompositionen derselben in Stein umgesetzt: Kreuzigungsreliefs in der Gaukirche Paderborn, in Schwartau, Ratzeburg, Schwerin, wohl sämtlich westfälisch. Eigentümlich und diese hanseatische niedersächsische Plastik als eine Gruppe zusammenschließend ist der weiche malerische Grundcharakter aller dieser Steinarbeiten und Schnitzereien; durch Bemalung, besonders Blau, Gold- und Fleischfarben wurde er noch erhöht. Und diese malerische, mit weichen breiten Flächen wirkende Bildhauerei ist ebenso wie die ausgesprochen farbigtonige, ohne Linien wirkende Malerei der I. Hälfte des 15. Jhhs. ganz eigentlich aus den malerischen lichtdurchfluteten hanseatischen Backsteinkirchen des 14. bis 15. Jhhs. empfunden, denen alle plastische Schärfe



Abb. 519. Joachim auf dem Felde

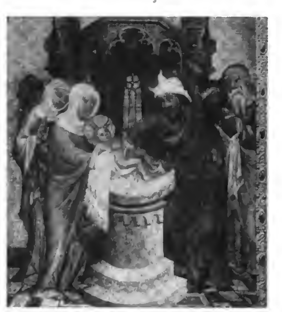


Abb 520. Beschneidung



Abb. 521. Geburt der Maria



Abb. 522. Hochzeit zu Kana

Meister Bertram, vom Buxtehuder Altar. Hamburg, Kunsthalle (Text S. 413)
(Phot. Kunsthalle, Hamburg).



Abb. 523. Kreuzigung und Passion. Tempziner Altar. Schwerin, Großherzogl. Gemäldegalerie (Text S. 414).

und Linienbewegung fehlt, reine lichte glattumschlossene Räume. Die Küstenländer sind ja an sich der malerischen und farbigen Empfindung leichter zugewendet. In dieser Hinsicht sagt Lichtwark von Meister Francke: „Als Kolorist hat er für alle Zukunft die höchste Bedeutung für uns. Denn hier zeigt er, was die niederdeutsche Rasse vermag, wenn nicht akademische Einflüsse ihre angeborene Begabung abgetötet haben ... Seit 500 Jahren ist in Niedersachsen keine einzige der großen koloristischen Begabungen zur selbständigen Entfaltung gekommen ... Als im Anfang des 15. Jhhs. der niederdeutsche Stamm von einer großen koloristischen Bewegung erfaßt wurde, hat Meister Francke sich ganz unbeeinflußt entwickeln können und auf ganz eigenen Wegen sein hohes Ziel erreicht. Was er uns hinterlassen hat, steht im Reichtum koloristischer Gedanken durchaus nicht zurück gegen die Leistungen des anderen Pols der gleichzeitigen künstlerischen Bewegung auf niederdeutschem Boden, der Kunst der van Eyck in Brügge und Gent." Fassen wir die westfälisch-niedersächsische und hanseatische Malerei im ersten Drittel des 15. Jhhs. als eine geschlossene Einheit zusammen, so hat Meister Francke in der Tat innerhalb dieser durch Rassenveranlagung, Kulturverwandtschaft und direkte Berührung verbundenen malerischen Bewegung die höchste Stufe erreicht. Von Köln abgesehen bedeuten neben den Werken des Conrad von Soest die seinigen den Höhepunkt der niederdeutschen Malerei.



Abb. 524. Tod Mariä, Altar der Schloßkapelle in Graudenz (Text S. 417)
(Phot. Dr. Stoedtner).

Zusammenfassung.

Hier sei ein Augenblick haltgemacht, um die wesentlichsten Züge des Stils in der niederdeutschen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jhhs. festzustellen.

Das augenfälligste Merkmal der Malerei dieser Epoche, verglichen mit dem hochgotischen Stil des 14. Jhhs., der in den ersten beiden Abschnitten betrachtet worden ist, ist das Malerisch-Bildmäßige. Die Bildtafel wird nicht mehr durch ein Netz von Konturen in ein ornamentales System zerlegt. Nicht die Zeichnung gibt den Hauptton an, wie in den Malerwerken der ersten Hälfte des 14. Jhhs. Die Farbe ist jetzt mehr als ein bloßes hinzutretendes flächenfüllendes Element geworden. Der Pinsel bleibt nun nicht nur ein Instrument zum Kolorieren oder Austuschen der fertig umrissenen Figur. Man versteht mit ihm jetzt einheitliche stoffliche Farbenmassen von innerer Leuchtkraft und Tiefe des Tones darzustellen. Das zweite wichtige Kennzeichen ist das Verlassen des Flächenhaften, das Anstreben des räumlichen Eindrucks, der Vertiefung. An den Werken des letzten Drittels des 14. Jhhs. — den Bildern Meister Wilhelms, Meister Bertrams, den Altären aus Münden, Schotten, Merxleben, Heiligenstadt, Doberan, Tempzin, Erfurt usw. — ließ sich der Werdeprozeß der neuen Malweise verfolgen.

Beide vorgenannten Hauptmomente sind nun aber in bestimmter Weise beschränkt vorhanden. Die Figuren agieren noch in der Fläche; ihre Glieder sind stets parallel zur Bildebene ausgebreitet. Es fehlen alle eigentlichen Verkürzungen. Auch Überschneidungen sind möglichst vermieden. Die Figurengruppen grenzen sich klar voneinander und von dem Goldgrund ab. In den vielfigurigen Kreuzigungsszenen z. B. bauen sich die Volks- und Reitermassen übereinander vor dem ansteigenden Gelände auf. Dieses erstreckt sich oft dahinter empor bis wenig vom oberen Rande entfernt. Die Farben sind voll und ungebrochen; eine



Abb. 525. Geburt Christi vom Stecknitzfahreraltar im Lübecker Dom (Text S. 418) (Phot. Dr. Stoedtner).



Abb. 526. Kreuzigungsfragment, um 1410. Lübeck, Mus. (Phot. Dr. Stoedtner).

Abtönung nach den Tiefenwerten ist nicht vorhanden; noch bei Francke setzen die braunen Hügelsilhouetten scharf gegen den Goldgrund ab (Auferstehung). Der Goldgrund, die scheibenförmigen Goldnimben, die flächenhaft gezeichneten Stoffmuster verstärken den flachen Gesamtcharakter des Bildes. Alle Modellierung der Gestalten, und auch die schrägen Verkürzungslinien des Mobiliars, der Erdböden und Zimmerdecken treten hinter dieser gewissermaßen idealen verborgenvorhandenen Flächenwirkung zurück. An den aufgeschnittenen Baldachingehäusen mit Rand- und Vordersäulen ist der spezifische Charakter der Epoche in dieser Hinsicht des latent Dekorativen am deutlichsten wahrzunehmen, weshalb von diesen denn auch des breiteren gesprochen wurde. Die Gleichgewichtsverteilung der Figuren- und Farbenmassen ist mit dem feinsten Gefühle abgewogen (siehe z. B. die kleinen Bilder des Veronikameisters im Kaiser-Friedrich-Museum, Auferstehung und Grablegung, vor einigen Jahren erworben). Die Farben sind leuchtend, klar, nur in zarten Lokaltinten abgetönt, ohne Schwärzen und Trübungen; Lichter und Schatten aufs sorgsamste verschmolzen, schließen sich zu einer einheitlichen gleichmäßigen bunten Fläche zusammen. Der Kreidegrund, mit dem die Eichenholztafel überzogen wird, wird tadellos geglättet, zuweilen mit einer wiederum grundierten Leinwand bezogen. Der Goldgrund darüber wird spiegelblank poliert, die mit Eigelb gemischten Temperafarben, mit leichten öligen Substanzen durchsetzt, werden in dünnen Lagen aufgesetzt und zart verschmolzen und lasiert. Nur die kleinen weißen Blitzlichter auf den Gesichtern und die gelblichen Lichter auf den rötlichen Haaren sind bei genauerem Zusehen erkennbar.

So beherrscht diese Bildergruppe eine wunderbar geschlossene lichte und heitere Farbenstimmung. Die schattenlosen klaren Töne erinnern, um ein Gleichnis zu gebrauchen, an die Farbenwirkung eines schönen Sommerabends. Nach dem Untergang der Sonne strahlen der dunkle sammetgrüne Wald, die hellen Wiesen, die gelben und braunen Felder, die kalkweißen und buntgetünchten Gebäude das aufgesogene Tageslicht zurück. Das Helle leuchtet um so stärker, wie das Dunkle sich vertieft. Das kühle Leuchten der Farben unter dem bleichenden Himmel — ohne unmittelbares Licht und schattenlos — verleiht der Landschaft einen traum- und zauberhaften Anschein. Dieses Unwirkliche, Erscheinungshafte der Färbung bei allem Glanz und aller Leuchtkraft stempelt die Malerei der ersten Hälfte des 15. Jhhs. zur Kunst in des Wortes höchstem Sinne: „am farbigen Abglanz haben wir das Leben".

Mit solcher Stilisierung der farbigen Erscheinung geht der große Stil der Zeichnung Hand in Hand. Die Gebärden sind einfach und feierlich. Die Falten gleiten in ruhigem Fluß dahin. Ein getragener Rhythmus geht durch die Kompositionen durch. Die Gesten sind eindringlich, aber stets gehalten und maßvoll. Die Köpfe einfach im Ausdruck. Schweigsamkeit im Schmerz und edles Maß in der Freude herrschen vor. Die byzantinische strenge Kompositionsweise, von den Italienern des 14. Jhhs., Giotto, Taddeo Gaddi, Daddo Daddi u. a. fortgepflegt, ist als Grundlage erkennbar. Schon während der Kreuzzugszeit im 12. und 13. Jhh. waren die Beziehungen Niederdeutschlands zur byzantinischen Kunstsphäre nahe gewesen. Das in der ganzen mittelalterlichen Malerei waltende Gesetz der Architektur bleibt auch in dieser ersten Blüteepoche der deutschen Tafelmalerei im geheimen lebendig. Alle Erscheinungen und Gegenstände, Gesichter, Faltenwurf, Pferde, Blumen und Bäume sind unter diesem dekorativen Gesetz empfunden und dargestellt. Das Naturgefühl ist noch allgemeiner Art, mehr ahnend, stimmungsmäßig, lyrisch. Das Studium des Nackten, die Grundlage der klassischen Zeichenkunst, fehlte auch dieser Zeit wie dem ganzen Mittelalter fast völlig. Die nackten Körper auf den Kruzifixdarstellungen gehen über die allgemeinsten Andeutungen des Gliederbaues nicht hinaus. Von einem unmittelbaren Studium des Faltenwurfs ist auch keine Rede. Nur die großen Linien des Gewandfalls gibt der Künstler wieder. Einige Sätze aus Goethes Charakteristik des sogenannten idealen Stiles der deutschen Malerei in der Reise am Rhein, Main und Neckar (1814/15) seien hier angeführt: „Die höchste Aufgabe der bildenden Kunst ist, einen bestimmten Raum zu verzieren oder eine Zierde in einen unbestimmten Raum zu setzen; aus dieser Forderung entspringt alles, was wir kunstgerechte Komposition heißen. Hierin waren die Griechen und nach ihnen die Römer große Meister... Je mannigfaltiger die Glieder werden und je mehr jene anfängliche Symmetrie verflochten, versteckt, in Gegensätzen abgewechselt, als ein offenbares Geheimnis vor unseren Augen steht, desto angenehmer wird die Zierde sein und ganz vollkommen, wenn wir an jene ersten Grundlagen dabei nicht mehr denken. An jene strenge Symmetrie hat sich die byzantinische Schule immerfort gehalten . . . Als aber im 13. Jhh. das Gefühl an Wahrheit und Lieblichkeit der Natur wieder aufwachte, so ergriffen die Italiener sogleich die an den Byzantinern gerühmten Verdienste, die symmetrische Komposition und den Unterschied der Charaktere . . ." Wie dieser italienische Trecento-Stil über die französisch-burgundischen



Abb. 527. Lübecker Meister um 1420. Verkündigung vom Hochaltar der Marienkirche. Lübeck, Museum (Text S. 418).



Abb. 528. Lübecker Meister von 1435: Altar aus Neustadt. Schwerin, Großherzogl. Museum (Text S. 419).

Kunstzentren der zweiten Hälfte des 14. Jhhs. zum Rhein und nach Niederdeutschland gelangt ist, haben wir gesehen. Lieblichkeit und weibliche Anmut, ja kindliche Naivität zeichnen die deutschen Meister um 1400 aus. „Nun bricht ein frohes Naturgefühl", sagt Goethe in obiger Abhandlung, „mit einmal durch und zwar nicht als Nachahmung des einzelnen Wirklichen, sondern es ist eine behagliche Augenlust, die sich im allgemeinen über die sinnliche Welt auftut. Apfelrunde Knaben- und Mädchengesichter, eiförmiges Männer- und Frauenantlitz, wohlhäbige Greise mit fließenden oder gekrausten Bärten, das ganze Geschlecht gut, fromm und heiter und sämtlich, obgleich noch immer charakteristisch genug, durch einen zarten, ja weichlichen Pinsel dargestellt. Ebenso verhält es sich mit den Farben. Auch diese sind heiter, klar, ja kräftig, ohne eigentliche Harmonie, aber auch ohne Buntheit, durchaus dem Auge angenehm und gefällig."

Schon jetzt tritt in der niederdeutschen Malerei das malerisch-farbige Element mit besonderer Stärke auf. Ferner macht sich in den Malerschulen Niederdeutschlands eine lebhafte Freude an Zügen und Szenen des kleinbürgerlichen und bäuerlichen Lebens geltend. Ein eigentümlich niederdeutscher Charakter in den malerischen Erzeugnissen findet aber erst in der zweiten Hälfte des 15. Jhhs. greifbare Gestalt. Er soll mithin erst an späterer Stelle in zusammenfassender Weise geschildert werden.

Die Wandlung in der Malerei am Ende des 14. Jhhs. fällt, wie in der Einleitung bemerkt, zusammen mit dem Umbildungsprozeß der gotischen Architektur. Vielmehr geht dieser zeitlich etwas voraus. Es ist die Veränderung im Raumbilde, die in der Hallenkirche Form gewinnt, deren schönste Vertreter in dem 14. Jhh. in Westfalen in (Soest und Münster) und in Niedersachsen bis zur Mark Brandenburg (Marien- und Nikolaikirche in Berlin) entstanden. In der Architekturornamentik entspricht dem die Umbildung des streng-linearen tektonischen Ornamentsystems der Hochgotik in malerisch dekorativem, ja naturalistischem Sinne. Die geschnitzten Umrahmungen an den niederdeutschen Altartafeln der Epoche (Klaren-Altar, Brenkenscher Altar, Goldene Tafel, Meister Bertrams Grabower Altar) sind dafür Belege.

Ein Schlußwort ist endlich der gleichzeitigen Skulptur, besonders der Holzskulptur zu widmen. Sie erscheint vielfach zusammen mit der Malerei auf den Mittelschreinen oder Innenflügeln der Altaraufsätze. Es ist daher naheliegend, ihr auf die Stilbildung der Schwesterkunst eine große Bedeutung beizulegen. Insbesondere sollen auf den Bildern die gemalten Architekturumrahmungen mit Bekrönungen, in denen die Figuren stehen, Motive aus der Bildhauerkunst sein. Hiervon ist aber keine Rede. Diese Rahmen sind bereits in den Miniaturen, Glasfenstern und Tafeln des hochgotischen Stiles vorhanden. Es führen umgekehrt der malerisch weiche Stil der Holzskulptur um 1400, besonders die flachen reichbehandelten erzählenden Reliefs, zu der Annahme, daß die Malerei ihrerseits die Skulptur beeinflußt habe. (Siehe die Statuetten von der Lüneburger Goldenen Tafel, Abb. 533.) Die Schreine der mecklenburgisch-pommerschen Schule deuten entschieden darauf hin (ein Hauptwerk derselben ist der Krämeraltar der St. Jürgenkirche in Wismar um 1420, Abb. 532). Die Maler scheinen nicht nur die Vergoldung und Staffierung der Schreine mit bunten Farben übernommen (wie in Dijon und in dem Atelier Meister Bertrams und Franckes), sondern häufig auch die Zeichnungen für die Skulptur geliefert zu haben. Wie dem auch sei, das malerische Grundgefühl prägt den Tafelbildern wie den Holzschnitzereien, insbesondere der Hansakunst, einen und denselben Charakter auf.



Abb. 529. Meister Francke: Geburt des Kindes vom Englandfahreraltar, 1424. Hamburg, Kunsthalle (Text S. 420).

Das erhaltene Material an niederdeutschen Bildern der zweiten Hälfte des 14. Jhhs. ist, wie bemerkt, viel zu lückenhaft, um ein genaues Bild des Weges zu liefern, auf dem sich der Umschwung vollzogen hat. Bei der großen Entfernung der Städte in dem weiten, politisch doch nur locker verbundenen Lande ist die Entwicklung zum malerischen Stil im einzelnen gewiß auf sehr verschiedene Weise erfolgt. Die Ansätze treten bald hier, bald



Abb. 530. Meister Francke: Geißelung, 1424. Hamburg, Kunsthalle (Text S. 420) (nach Schlie).

da hervor, das Fehlen eines gemeinsamen Mittelpunktes macht sich bemerkbar. Die ersten greifbaren Zeugnisse fallen in die drei Jahrzehnte nach der Jahrhundertmitte, um 1350 bis 1380. Der italienisch-französische Stil gibt den Anstoß. Sicher unmittelbar am Niederrhein, in Köln. Ein zweites Einfallstor scheint der Mittelrhein, die Mainzer Gegend gewesen zu sein, die auf das hintergelagerte Hessenland zurückwirkte. Die östlichen Landschaften, einschließlich Hamburgs, erhalten die Kenntnis der neuen Malweise auf dem Wege über Prag. Zahlreiche deutsche Maler fanden in der 1348 gegründeten Malerzeche in Prag Aufnahme, und lernen hier die italienisch-französische Kunst kennen. Nach dem Tode des Kaisers Karl IV. löst sich diese Schule auf; in Schlesien, in Thüringen, in Franken sehen wir ihre Ausstrahlungen. Meister Bertram muß ebenfalls vor 1367 seine Lehrzeit in der Prager Malerzeche durchgemacht haben, der böhmische Einfluß ist in den untersetzten Figuren, den großen Augen der oben beschriebenen flächenhaften Anordnungsweise und der grellen Färbung mit starken Lichtern unverkennbar. Der ältliche, plumpe und etwas sterile Charakter des Grabower Altares findet darin seine Erklärung; über die Prager Schule ist das Weitere bei Burger zu finden; beachtenswert ist die Zusammenstellung von Bertrams Gottvater mit der Wenzelsbibel auf Seite 166. In einer Reihe von Zügen, besonders des Buxtehuder Altares — um 1380—90 — setzt dann eine stärkere Einwirkung des burgundischen und niederländischen Stiles ein. Die zweite Stufe erreicht die auf Bertram folgende Generation um 1370—1420 — Meister Hermann in Köln und Conrad in Soest usw. Sie überträgt den ausgereiften burgundischen Stil, die ausgesprochen malerische bildhafte Auffassung in unser Land. Die dritte Generation endlich um 1420—1450 — Francke, Stephan Lochner und Gefolge — entwickeln diesen Stil zur höchsten Blüte. Gleichlaufend mit diesen Vorgängen vollzieht sich die Umwandlung der Bildhauerkunst ins Weichere und Malerische. Doch ist augenscheinlich diese Kunst, die an die Überlieferung weniger gebunden ist als die Malerei, ganz selbständig, ohne das

Vorbild der ausländischen Skulptur — der französischen aus der Zeit Karls V. — vorgeschritten. Aber Niederdeutschland tritt bei diesem Entwicklungsprozeß zurück; er vollzieht sich um 1350—70 in Mitteldeutschland, in Prag in der Parlerwerkstatt, in Mainz, in Ulm usw., und greift von dort auf Köln, Hamburg und Lübeck über. Beide Künste treten sich jetzt näher, indem sie sich aus der Gebundenheit durch die Architektur loslösen. Dem Umstande, daß die bewegliche Tafelmalerei die Hauptstellung in den malerischen Künsten gewinnt, entspricht es, daß in der Bildhauerkunst ebenfalls neben den monumentalen Steinfiguren am Bauwerk selbst allmählich kleinere Formen, Altarschreine, Reliefarbeiten, die Holzschnitzerei ausgebildet werden. Die Malerei aber, die während des Mittelalters, unter dem Gesetz der Architektur stehend, nur die dekorative Seite hatte entwickeln können, tritt hier zuerst ebenbürtig neben die Schwesterkünste. Von fremdem Zwang befreit, die in ihr selbst liegenden Stilbedingungen entwickelnd, schließt sie völlig neue Seiten der Welt auf. Sie bringt das seelische und individuelle Leben des Mittelalters zum letzten und höchsten Ausdruck. Damit eigentlich beginnt in der Kunstgeschichte das moderne Zeitalter, denn die Malerei erst ist imstande, die völlige Objektivierung des Weltbildes, seine Vergeistigung, durchzuführen, während die Schwesterkünste an das greifbar Räumlich-Körperliche gebunden sind.



Abb. 531. Meister Francke: Auferstehung, 1424. Hamburg, Kunsthalle (Text S. 420) (nach Schlie).

Die tiefgreifende Veränderung, die jetzt das Verhältnis der Malerei zur Architektur erleidet, leuchtet endlich am klarsten bei Betrachtung der Glasmalerei der ersten Hälfte des 15. Jhhs. ein. Statt der mosaikartig aus kleinen bunten Glasstücken zusammensetzenden Technik des hochgotischen Stils führt sie um 1400 größere Glasflächen ein, die eine Verringerung des Bleinetzes ermöglichen; dies und die in zarten Übergängen abstufende Modellierung in Schwarzlotmalerei und die Aufhellung durch Silbergelbauftrag bezeichnen das bildmäßige Bestreben. Indem an Stelle der raumabschließenden tapetenartigen Farbenmosaiken wirkliche raumvertiefte Glasbilder treten, erweitert sich in den Fenstern der Innenraum gleichsam für



Abb. 532. Mittelschrein vom Krämeraltar in St. Jürgen in Wismar, um 1420 (Text S. 431).



Abb. 533. Lüneburger Holzschnitzer um 1410: Statuetten der Goldenen Tafel. Hannover, Welfenmuseum (Text S. 431).

den Blick nach außen. Und so gehen alle anderen flächenschmückenden Künste jetzt diesen Weg zusammen mit der Malerei, z. B. die Seidenstickerei, die, indem sie die feinste Modellierung im Flachstich ausbildet, Nadelmalerei im vollsten Sinne des Wortes wird; Hauptpflegestätten waren seit dem Beginn des Jahrhunderts in Köln, in Westfalen und anscheinend in Danzig. Die Bildwirkerei nimmt überhaupt jetzt erst den Anlauf zur geschlossenen Entwicklung. Auch Unterglasmalerei und Silberschmelz, Gattungen, die zuerst in Italien im 14. Jhh. aufkommen, aber auch an den Niederrhein gelangen, wären zu nennen.

Vieles noch ließe sich zur Erläuterung des Stiles sagen, zumal die Rolle, die die Buchmalerei bei seiner Ausbildung gespielt, verdiente eine Erörterung, doch genug! Die obengenannten Eigenschaften erscheinen in ihrer reinsten Fassung bei den Meistern des ersten Jahrzehnts des 15. Jhhs., dem Meister der hl. Veronika (Hermann Wynrich von Köln), dem Meister des Wildunger Altares (Conrad von Soest), dem Meister der Lüneburger Goldenen Tafel und den frühen ostdeutschen Meistern. Die folgende Generation, um die zwanziger bis dreißiger Jahre — Francke und vor allem Lochner — verraten in einzelnen Punkten schon ein Heraustreten aus dem noch streng gebundenen Stil der Zeit um 1400.

In Hinsicht auf Klarheit und Größe der Auffassung, auf Formenadel, auf Durchdringung von überliefertem Stil mit neuer Naturanschauung, auf Tiefe und doch Maßhalten im Ausdruck ist dies die glücklichste Epoche der deutschen Malerei gewesen.

Anmerkung: Die Einordnung der Abbildungen an den zugehörigen Textstellen ließ sich bis hierher nicht immer in dem gewünschten Maße durchführen, da ein Teil der Abbildungen, besonders zur Kölner Malerschule und zu Meister Bertram und Francke, bereits im Auftrage des Herrn Professor Burger hergestellt worden war und Verwendung finden mußte.



Abb. 534. Meister der Verherrlichung Mariä um 1460: Heilige mit Köln im Hintergrunde (Ausschnitt). Köln, Wallraf-Richartz-Museum
(nach Aldenhoven, Kölner Malerschule).

VI.

Die niederdeutsche Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Die Kölner Malerei.

Der Meister der Verherrlichung Mariä und der Meister des Marienlebens (ca. 1460 bis 1490).

Trotz des glanzvollen Bildes, das die Kölner Malerei um die Mitte des 15. Jhhs. darbietet, trotz der Fruchtbarkeit ihrer Produktion und des eigentümlichen Farben- und Stimmungszaubers der Lochnerschen Schule herrscht durchgehends ein Mangel an kraftvoller Initiative in bezug auf Neugestaltung der alten Bildinhalte. Das weiche, innigzarte, in schönen Farben und Linien Genüge findende Formenwesen des idealen Stiles, das der lyrisch-verträumten Frömmigkeit und Weltseligkeit um 1400 gemäß war, konnte dem derberen, von innerpolitischen und religiösen Kämpfen zunehmend beunruhigten Geschlecht nach 1450 nicht mehr zusagen. Die gebundene dekorative Erzählungsweise des Mittelalters, die noch Lochners Stil bis Ende der fünfziger Jahre vertritt, mußte gesprengt werden.

Auf der Grundlage der um 1400 gewonnenen malerisch-bildmäßigen Anschauung drängte der Sinn jetzt nach Erfassung und Wiedergabe der Einzelheiten der Natur in aller Plastik und Schärfe. Schon die Maler des idealen Stiles hatten hier den Weg angedeutet, indem sie in das feste dekorative Schema der heiligen Vorgänge einzelne Züge und Gegenstände



Abb. 535. Meister der Verherrlichung Mariä um 1460: Verherrlichung Mariä. Köln, Wallraf-Richartz-Museum (nach Aldenhoven).

der alltäglichen Umgebung hineinflochten; allein diese tastenden Versuche haben nichts gemein mit der von Grund aus den Gesamtorganismus des Bildes durchdringenden plastischen Belebung, wie sie jetzt erstrebt wird. Von den burgundischen Niederlanden geht diese Bewegung aus, wo ja bereits um 1400 das wichtigste Zentrum der nordeuropäischen Malerei gewesen war. Jan van Eyck, der Meister von Flémalle und Roger van der Weyden (in Tournai) und etwas später Dirk Bouts in Löwen sind ihre Bannbrecher; letztere drei sind für die niederdeutsche Malerei zwischen 1450—60 und in den Folgejahren von einschneidender Bedeutung geworden. Die heimische Kunstforschung, die überall die bodenständigen, selbsttätig wirkenden künstlerischen Kräfte vor den fremden Einwirkungen in den Vordergrund ihrer Betrachtungen stellen soll, wird sich bemühen, für die einzelnen deutschen Kunstzentren festzustellen, wo sich Bindeglieder zwischen der älteren Generation vor 1450 und dem neuen realistischen Malergeschlecht der zweiten Hälfte des 15. Jhhs. knüpfen lassen. In Süddeutschland können Conrad Witz von Basel und Hans Multscher aus dem Allgäu als solche Vermittler gelten. Wo aber finden sich solche Übergangserscheinungen in Köln,

in Westfalen, in Niedersachsen und in den Ostseestädten? In weit geringerem Maße bekundet die niederdeutsche Malerei des Jahrzehntes vor der Mitte des Jahrhunderts ein Streben nach neuer plastisch-naturalistischer Gestaltung; mit verschwindenden Ausnahmen haben sich die Malerschulen unserer Städte passiv verhalten, und der niederländische realistische Stil wird als ein fertig gewordener einfach übernommen.

So in Köln. Der Meister der Ursulalegende von 1456 ist trotz der liebevollen Erzählung mit zahlreichen Zügen der heimatlichen Stadt, ihrer Häuser, Ufer und fernen Berge befangen in dem Bann der Lochnerschen Form; kindliche gleichförmige Typen sind durchgängig. Unmöglich konnten die Kölner Großkaufleute, in ständiger Berührung mit den flandrischen Märkten, und so Zeugen der Fortschritte der burgundischen Malerei, lange noch solche Bilder schätzen. Kein Wunder also, daß der Bürgermeister Goedart von dem Wasserfasse (vor 1462) den Dreikönigsaltar Roger van der Weydens für die Kolumbakirche stiftete. Auf dem Mittelbilde des mit der Boisseréesammlung in die Münchener Pinakothek gelangten Altares erscheinen die heiligen drei Könige in den markanten porträtmäßig gezeichneten Gestalten Philipps des Guten und seines Sohnes Karls des Kühnen, der glanzvollsten Mäzene des damaligen zisalpinen Europa.

Das Vorbild des niederländischen Realismus spürt man zunächst in der Anwendung scharfumrissener Köpfe, hartbrüchiger Falten, tieferer plastisch modellierender Farben bei einigen sonst altertümlichen Kölner Meistern zwischen 1450—60.

Der erste ist der Meister der Verherrlichung Mariä, genannt nach seinem Hauptwerk im Kölner Museum. Maria sitzt auf goldenem, von Engeln getragenen Throne, von Engeln bekrönt, über blauen Wolken; am Boden darunter steht das Lamm Gottes, dessen Blut in einen Kelch fließt, von hl. Männern und Frauen angebetet (Abb. 535). Über Maria schwebt Gottvater und der hl. Geist. Gestiftet war das Bild für das Altartabernakel der Kirche Sta. Brigida, deren Patronin mit der Kuh in weißem Ordenshabit links unter den Heiligen erscheint. Altertümlich wie die sakrale Komposition und gleichmäßige Füllung der Fläche sind die feierlichen Gesten und die ovalen Köpfe von Lochnerschem Typus. Die scharfgebrochenen plastischen Falten, die tiefen kühlen Farben, besonders ein intensives grünliches Blau in den Gewändern, und die ferne Flußlandschaft mit steilen überhängenden Felswänden gehören dem neuen realistischen Stil an. Eine zweite Verherrlichung Mariä besitzt der Freiherr Heyl zu Herrnsheim in Worms. Aufs engste verwandt ist das dritte Bild des Meisters, die Anbetung des Kindes in Berlin. Dieselbe Galerie besitzt eine große Tafel mit der Verkündigung an Maria in einem Wohnraum mit Goldbrokat im Hintergrunde von anderer Hand, aber ungefähr derselben Stilstufe um 1460—70. Eine Verkündigung um 1480 ist in der Sammlung Bachofen-Burkhardt in Basel.

Unter den spärlichen weiteren Bildern, die dem Meister der Verherrlichung zugewiesen werden konnten, ragt hervor eine große Tafel des Kölner Museums mit den Standfiguren der hl. Christophorus, Gereon, Petrus, Maria und Anna vor goldrotem Damastteppich in altertümlicher Weise auf rotgraugemustertem Fliesenboden stehend (Abb. 534). Als Zeichen der neuen Zeit erscheint über dem Teppich, von den großen goldenen Heiligenscheinen teilweise überschnitten, eine grauweiße Landschaft mit Bäumen und dahinter der Rhein mit Köln und den grünblauen Siebengebirgen. Man erkennt die zahlreichen Kirchen vom Bayenturm bis St. Kunibert; den Rathausturm in der Mitte; Strom und Ufer sind reich belebt. Auch die Außenseite der zersägten Tafel enthält Heilige (Klara, Bernardinus, Bonaventura, Franziskus) und im Hintergrunde zerklüftete Berglandschaft im Stil der flandrischen Meister mit dem Umriß der Stadt Köln. In diesem Bilde bekundet die schärfere Zeichnung der Köpfe, durch Faltenfurchen einen ältlichen Eindruck erweckend, lebhafteres Streben nach Individualisierung und nach Befreiung vom Lochnerschen Schönheitstypus.

Ausgeprägter noch tritt das realistische Moment in dem Meister der Krönung Mariä mit den 24 Ältesten des Kölner Museums, um 1460, zutage; die großen Köpfe der untersetzten Gestalten sind durch starke Nasen und dunkle auseinanderstehende Augen mit schweren Augendeckeln, durch Furchen um den Mund markiert, ein befangener starrer Ausdruck ist vorherrschend. Von demselben eigenartigen Meister, dessen Werk sich aus der Provinz wohl noch erweitern läßt, stammt die Vision des Evangelisten Johannes, gestiftet von Hermann Scherffgyn, Schreinermeister in Niederich (Köln, Museum).

Der Dritte im Bunde ist der Meister der Georgslegende, dessen Altarwerk mit der Geschichte des hl. Georg, eine Stiftung des Peter Kannegießer, ebenfalls im Kölner Museum ist. Die Innenseiten des dreiteiligen Schreins erzählen in zwei Reihen von Bildern die Auslieferung der Königstochter an den Drachen, den Kampf des Georg mit dem Drachen, die Taufe der Königsfamilie durch den Heiligen, seine Schmähung des Götzenbildes; das Martyrium des Heiligen (Zerfleischung, Vergiftung, Räderung, Schleifung von Pferden, Enthauptung) und endlich Bestattung. Letztere in einem viereckigen tonnengewölbten Raum mit halbrunder Apsis und ansteigendem Fliesenboden erinnert in der kastenhaften Raumbehandlung an den älteren Stil (vgl. die Kreuzbrüderfenster); bei den Vorgängen in Landschaft ist aber die lockere Gruppierung der Figuren in der Art Rogers angewendet. Diesem entnimmt der Meister die hageren Gestalten, die mit ihren spitzen Schnabelschuhen (Trippen) auf dem kahlen hellbraunen Erdboden storchartig einherstolzieren und leichte Schlagschatten werfen. Die hochstämmigen dünnbelaubten Bäumchen im Mittelgrund, die weiten Fernen mit spärlich bebuschten flachen Hügeln, duftigen Burgen und Städten, desgleichen die Kostüme, kurze Röcke mit steifgefälteten Taillen und enge Hosen, rechteckige fezartige Hüte, übernimmt dieser Kölner desgleichen aus Rogers Bildern. Freilich bleibt die Anlehnung an diesen nur äußerlich. Neben den markig hageren Physiognomien kommen Lochnersche Gesichter vor; die eckige Bewegung der Rogerschen Gestalten ist zwar nachgeahmt; sie stehen aber wieder, fern von der Rogerschen dramatischen Erzählungskunst, so echt kölnisch gelassen, gleichgültig umher, daß eine Grundstimmung der Erzählung, ein dramatischer Effekt, nicht zustande kommt.

Diesem Meister sind am besten eine Anzahl von Darstellungen in dem Glasgemäldezyklus aus der Kreuzbrüderkirche anzuschließen, der sich jetzt in der Katharinenkirche zu Oppenheim befindet, wohin er aus der Sammlung Zwierlein als Geschenk des Freiherrn von Heyl zu Herrnsheim gelangt ist. Es ist namentlich eine Reihe alttestamentarischer Szenen, in ähnlicher Weise erzählt, mit lockerer Verteilung der mageren Figuren in der Landschaft, mit den burgundischen knappen und spitzigen Moden um 1460—70 und den knochigen Physiognomien neben Lochnerschen Köpfen.

Erst eine starke Persönlichkeit konnte — nicht bloß Einzelnes, Teilweises entlehnend, sondern den niederländischen Realismus in seinem innersten Wesen als Ganzes erfassend — die Kölner Malerei wieder auf eine neue Höhe erheben: Der Meister des Marienlebens. Er führt seinen Namen nach der Folge von sieben Szenen aus dem Leben der Maria, die von einem großen Flügelaltar der Ursulakirche stammen und als ein Hauptschatz der Boisseréesammlung in die Münchner Pinakothek gelangt sind (eine achte Tafel mit der Darbringung im Tempel besitzt die Londoner Nationalgalerie). Die Vorgänge der Begegnung Joachims und Annas unter der goldenen Pforte, der Geburt Mariä, Marias Tempelgang, ihre Vermählung, Verkündigung, Heimsuchung (Abb. 537), Darbringung im Tempel und Mariä Himmelfahrt sind in der voraufgehenden Kölner Malerei genugsam behandelt worden, so daß sich zahlreiche Vergleiche anstellen lassen über die völlig neue Gestaltungsweise dieses Meisters. Die Figuren sind über die breitgezogene Bildfläche locker verteilt, vereinzelt oder in dichten Gruppen. Die großen leeren Flächen der schräg ansteigenden Fliesenböden bei Innenräumen und der, zwei Drittel der Bildhöhe einnehmenden Landschaft bestimmen den ersten Eindruck. Hierdurch isolieren sich die Figuren vom Hintergrunde, der leichte Schlagschatten auf dem Boden verstärkt diese Wirkung. Die Hauptfiguren reihen sich in älterer Art meist friesartig in einer vorderen Bildzone nebeneinander, aber durch schräggestellte Möbel und Architekturen in Innenräumen, durch Schlängelwege, Verkleinerung der Hügel und Bäume nach hinten wird eine gesteigerte Tiefenwirkung erzielt. Die tiefe, kräftig modellierte Färbung hebt die Figuren noch lebhafter von dem helleren Boden und dem glatten Goldgrunde ab. Die hageren Gestalten mit schmalen Köpfen, dünnen, eckig bewegten Armen und knochigen Fingern in scharf gebrochenen Gewändern haben jede Spur des Lochnerschen Ideals abgestreift. Die mageren Gesichter mit zugespitzten Kinnpartien, mit betonten Backenknochen und auseinanderstehenden kleinen Augen, geben einen ernsten, oft leise sorgenvollen, ja verhärmten Ausdruck. Steif aufgerichtet stehen die Menschen nebeneinander; die Kleider



Abb. 536. Meister des Marienlebens um 1464. Kalvarienberg in Cues a. d. Mosel (nach Aldenhoven).

schneiden gerade ab oder bilden knappe Falten auf dem Boden; die spitzen Trippen kommen den spitzigen scharfen Formen entgegen. Diese plastische und Linienschärfe äußert auch das Beiwerk, wie das strenge Faltwerkornament der Truhen und Kredenzen, die schroffen Felszacken im Hintergrunde, selbst die spitzflügeligen blauen Engel, die auf dem Goldgrund schweben. Das scharfgeschnittene Maßwerk- und Fialenornament des Steinalters in der Darbringung zeigt die gleiche herbe Bestimmtheit. Der stille Ernst dieses Meisters, der den Erzählungen aus dem Marienleben einen gleichförmig ermüdenden Anstrich gibt, kommt in den Vorgängen der Passion wirkungsvoller zur Geltung.

Besonders die Darstellung des Heilands am Kreuz mit den trauernden Frauen und Johannes ist ein Lieblingsthema des Meisters. Das schönste an Ausdruck bietet da die Tafel mit dem Kruzifixus und der anbetenden Magdalena rechts, gegenüber links auf der Seite stehend Maria und Johannes im Kölner Museum. Die Gruppe der letzteren beiden hohen schmalen Gestalten — Maria mit gekreuzten Händen, abwärts blickend, Johannes ihren Arm fassend zum Kreuze emporsehend — schließt sich in einer wunderbar stillen Silhouette vor der einsamen Landschaft zusammen. Die hageren ernsten Figuren und die eindringliche große Gebärde rufen die Beweinungsszenen Roger van der Weydens ins Gedächtnis; diesem verdankt der Meister des Marienlebens seine gekennzeichnete Formensprache. Daneben hat



Abb. 537. Meister des Marienlebens um 1470. Heimsuchung. München, Kgl. Ält. Pinakothek.

er starke Anregungen aus den Bildern des Dirk Bouts verarbeitet. Die beiden figurenreichen Breitbilder mit der Kreuzigung bei Frau Dr. Virnich in Bonn und im Hospital zu Cues an der Mosel (Abb. 536) mit prächtig gezeichneten Reitergruppen bieten dafür den besten Anhalt. Das letztere enthält wieder die Gruppe Marias und des Lieblingsjüngers wie im Kölner Bilde, vorne kniet der Stifter, der 1464 gestorbene Kardinal Nicolaus von Kusa (mit seinem Bruder); als Legat des Papstes war er einer der mächtigsten Männer im religiösen Leben der Zeit. Hervorgegangen aus der Schule der Brüder vom gemeinsamen Leben in Deventer rang er unter den ersten Geistern mit um Loslösung des Glaubens von der mittelalterlichen Scholastik und um seine Belebung mit neuen innerlichen Gedanken. Der stille und getragene Ton unseres Meisters spricht dafür, daß auch er in den Ideenkreis dieser neuen beseelten Frömmigkeit eingegangen ist.

Hierauf deutet ferner das Bild im Kölner Museum: „die Gottesmutter spritzt dem hl. Bernhard Milch ins Gesicht". Aus dem gleichen Geiste tiefsten Mitfühlens und echter Frömmigkeit ist die herrliche Komposition der Kreuzabnahme aus der Andreaskirche (gleichfalls im Kölner Museum) empfunden. Hinten sind Maria und Johannes am Fuß des die Mitte des Bildes bildenden leeren Kreuzesstammes niedergesunken; Nikodemus und Joseph von Arimathia tragen den Leichnam Christi nach vorn; der seitwärts am Rande kniende, vom hl. Andreas empfohlene Stifter Magister Gerhard Tersteegen (de Monte) im geistlichen Habit hat den herabhängenden Arm des toten Heilands ergriffen und drückt dessen wunde Hand inbrünstig

an die Brust; ein Bild tiefster Gläubigkeit bietet dieser berühmte Theologe der Kölner Universität dar († 1480). Auf den Flügeln knien, von Andreas und Thomas empfohlen, die Neffen Magister Lambert und Johann de Monte. Die Senkrechten der aufrecht mit geneigten Köpfen dastehenden und knienden Figuren sind mit höchstem Geschick zu einem Dreieck zusammengeschlossen, dessen Spitze Maria und Johannes und dessen Basis der Leichnam bilden. Von eindrucksvoller Schlichtheit im Ausdruck ist auch die Gruppe der die Hände in stummem Schmerz faltenden Maria und des mit traurig gesenktem Haupte dastehenden Johannes auf dem Triptychon mit der figurenreichen Kreuzigung im Kölner Museum; auf den Flügeln ein Dominikanerstifter mit Thomas und Andreas und die Verkündigung (erworben 1909 aus der Sammlung Flamm in Aachen). Aus der Münchner Pinakothek, neben dem Kölner Museum der reichsten Sammlung an Werken des Meisters, ist endlich in dieser Verbindung die Kreuzesszene mit der betenden Maria mit Ursula und den Jungfrauen, St. Johannes Evangelista und Gereon zu nennen; der Donator Kanonikus Bernardus de Reyda († 1466) kniet am Kreuzesstamm; das Bild stammt wieder aus St. Ursula, aus der Grabkapelle des Kanonikus. Einige weitere Hauptwerke sind im Germanischen Museum: Tempelgang Mariä mit dem Stifter Johannes Hulshut von Mecheln, Rektor der Universität 1468, gestorben 1475, Tod der Maria (auf den Außenseiten Tod der hl. Columba und Predigt Johannes Ev. in einer Kirche); besonders schön kompositionell die Anbetung der Könige. Die Pfarrkirche zu Linz birgt ein Altarwerk mit den sieben Freuden Mariä auf den Innenseiten der Flügel und der Jahreszahl 1463. Die heilige Jungfrau im Himmelsgarten mit Heiligen auf blumengeschmücktem Rasen in einer dünnästigen Laube sitzend, das kleine sorgfältig gemalte Bild des Berliner Museums, nimmt ein Motiv der altkölnischen Malerei auf. Auch zahlreiche Tafeln mit einzelstehenden Figuren, wie sie in der altkölnischen Schule häufig vorkommen, enthält das Werk des Marienlebenmeisters. Schön tritt der schlanke herbe Typus in der Katharina aus der Sammlung Dormagen im Kölner Museum hervor; sie empfiehlt den vor ihr knienden Vater und acht Söhne; das Gegenstück, die hl. Barbara, empfiehlt die Mutter und sieben Töchter. Auch die heiligen drei Könige ebendort auf zwei schmalen Flügeln statuarisch auf sechseckigen Steinpostamenten stehend, sind schöne Beispiele von Einzelfiguren. Der Zusammenhang mit Roger und Bouts ist noch in den hageren knochigen Köpfen, in den mageren Händen, in den markant gezeichneten spitzen Schuhen deutlich. Auch das Kostüm, die enganliegenden Hosen, die pelzgesäumten, auf den meisten Werken wiederkehrenden Goldbrokatgewänder, zeigen wiederum, daß die Kölner Mode mit der burgundischen gleichen Schritt hält; es sind die Trachten, die sich am burgundischen Hofe in den letzten Jahren Philipps des Guten durchsetzten und unter Karl dem Kühnen im höchsten Flor standen. Die Ornamente der spätgotischen venetianischen Seidenstoffe, die Granatapfel- und Palmettenmuster, greifen in der Verzierung der Gewänder Platz. Zwei besonders schöne Tafeln, Auferstehung und Enthauptung Johannes d. T., besitzt die bischöfliche Hauskapelle in Speier.


Abb. 538. Meister des Marienlebens: Glasgemälde in Maria im Kapitol um 1465 (nach Schmitz, Glasgemälde).

Eine neue Epoche beginnt mit dem Meister des Marienlebens um 1460 in der Kölner Malerei. Er steht außer Verbindung mit der örtlichen Malerei der vorausgehenden Zeit. Dennoch verarbeitet auch er wie bereits Meister Hermann die burgundischen, Stephan Lochner die Eyckschen Formen völlig selbständig, zu einem eigenen Stil; seine Bilder tragen sowohl in der schönen weichen Färbung, in der dekorativen Verteilung der Werte, in der stillen Haltung und Linie ein persönliches, ja nationales Gepräge. Auf den ersten Blick unterscheidet ihn von seinen Meistern Roger und Bouts der Mangel an wirklichem Raumgefühl; man vergleiche nur einen Innenraum, wie das gotische Gemach im Löwener Abendmahl des Bouts mit dem Innenraum in der Geburt Mariä; von einem wirklichen leibhaftigen umschlossenen luft- und lichterfüllten körperhaften Raumgebilde ist hier keine Rede; selbst altertümliche Balda-



Abb. 539. Meister der Lyversbergischen Passion um 1480. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

chingebilde (Dornenkrönung Cues, Tempelgang London) mit schräg ansteigenden Fliesenböden kommen vor. Die Landschaft besitzt nur die Elemente, nicht die Tiefenwirkung und duftige Ferne der Rogerschen und Boutsschen Hintergründe. Das Festhalten am Goldgrund und die großen goldenen Scheiben der Heiligenscheine tragen dazu bei, den flächenhaften Charakter vorwalten zu lassen. In vielen Fällen spielen sich die Vorgänge selbst ohne irgend eine Bezeichnung der Lokalität ab; die Figuren stehen ganz silhouettenhaft wie in den älteren Bildern mit ihren Umrissen vor dem polierten Goldgrunde (Tod Mariä, Nürnberg); das gilt namentlich von den Schulbildern, z. B. Himmelfahrt Mariä im Museum in Lille, zu den besseren gehörig. Aus dem umfangreichen Werk des fruchtbaren Meisters seien zum Schluß die übermalten Wandgemälde der Hardenrathkapelle an Maria im Kapitol genannt, geweiht 1466 von Johann Hardenrath und seiner Frau Sibylla Schloßgyn. Dargestellt sind u. a. eine Singschule mit dem orgelspielenden Organisten, die Bildnisse des Stifterpaares mit Sohn und Tochter, die Verkündigung und eine Anzahl Heilige. Dies ist das wichtigste Dokument der spätgotischen kölnischen Wandmalerei, wovon uns sonst nur noch spärliche Reste, so ornamentale Bruchstücke aus dem Hause Plasmann im Kölner Museum, Figuren von Weisen mit Spruchbändern in Rankenornament, erhalten sind.

Wichtig ist die Hardenrathkapelle auch, weil sie in den Fenstern Glasgemälde besitzt, zu denen der Meister des Marienlebens zweifellos die Zeichnungen geliefert hat (Abb. 538). Sie stehen in engster Beziehung zu den Wandgemälden. Das dreiteilige Hauptfenster enthält die Kreuzigung mit den drei Kreuzen, rechts eine Gruppe von Reitern wie in Cues, vorne die um den Rock Christi streitenden Knechte. Die lockere Aufstellung der ruhig aufgerichteten Figuren begegnet auch hier; die Haltung der Kreuze, der Hügellandschaft, des Bodens und der meisten Figuren in ganz weißem Glase mit toniger grauröttlicher Stupfmalerei und reichlichem Silbergelb verknüpft das Werk mit den Glasmalereien Kölns aus der 1. Hälfte des 15. Jhhs.; wie bei diesen, so ist auch hier das farbige Glas nur in wenigen Stücken, leuchtendes Rot und Blau, nebst tiefem Violett, sparsam eingesetzt; der Himmel aus lichtblauem Glase ist schuppenförmig mit Schwarzlotmalerei und herausgewischten Lichtern wolkenartig gebildet. Auf zwei Schmalfenstern zu Seiten des Mittelfensters sind wieder der Stifter mit dem Sohn nebst Christus mit der Samariterin, und die Frau mit Tochter nebst Christus mit dem blutflüssigen Weib. Die hohen burgundischen Hauben um 1470 haben diese Frauen mit anderen Gestalten des Meisters gemein. Ferner ist der Stil desselben Künstlers trotz der starken Ergänzung deutlich wahrzunehmen in dem großen dreiteiligen Fenster der 1474 erbauten Ratskapelle jetzt im Kölner Kunstgewerbemuseum, fast ganz auf weißes Glas gemalt, die hl. drei Könige vor dem Christkind; die hageren Gestalten (wie die Könige auf den Kölner Schmalbildern), die leere Behandlung der Flächen entsprechen den Gewohnheiten des Meisters. Sehr nahe steht ihm endlich die schmale Kreuzesgruppe mit Maria und Johannes vor rotem Damastvorhang in einem Fenster in Maria im Kapitol, unten der knieende Stifter Dr. Berghem (um 1490). Endlich seien in diesem Zusammenhang genannt eine Schmerzensmutter und ein Schmerzensmann vor Damastteppichen im genannten Kunstgewerbemuseum, ein schönes nur in Abbil-

dungen bekanntes Fenster von 1479, den hl. Andreas und Maria mit knienden Kanonikern darstellend; eine Kreuzigung mit Donatoren vor Damastvorhang auf Burg Ehrenstein im Westerwald und die markigen Köpfe in der Art des Meisters aus Bruchstücken von Benediktinerfenstern im Berliner Kunstgewerbemuseum.

Die Tätigkeit des Meisters begann nach den datierten Bildern 1463 und schloß 1490. Eine Entwicklung innerhalb der dreißig Jahre läßt sich nicht eigentlich wahrnehmen, wie wir es hier mit einer feinen in sich geschlossenen Natur, keinem starken Vorwärtsdränger zu tun haben. Als ein stiller, fast scheuer Künstler steht der Meister unter den derben unruhigen Zeitgenossen da. Eine große Anzahl von Schulbildern, darunter nicht wenige datierte, überallhin verstreut, lassen die Wirkung seines Stils bis ans Ende der 80er Jahre verfolgen. Unter mehreren Malernamen hat man den des von 1474 bis 1495 vorkommenden angesehenen und wohlhabenden Johann van Düren mit ihm zu identifizieren gesucht, ohne sicheren Anhalt.



Abb. 540. Meister des hl. Bartholomäus, um 1490. Hochzeit zu Kana. Brüssel, Museum.

Von seinen in gleicher Richtung strebenden Zeitgenossen hebt sich nur der Meister der Lyversbergischen Passion bemerkbar heraus. Er trägt den Namen nach den acht Bildern aus der Passion vom Abendmahl bis zur Auferstehung im Kölner Museum, ehemals in der Kölner Sammlung Lyversberg (Abb. 539). In engster stilistischer Berührung mit dem Marienlebenmeister stehend, so daß sie lange als ein und dieselbe Persönlichkeit galten, ist er gleichwohl derber wie dieser. Seine Gestalten sind untersetzter, die Gebärden eckiger, die Kompositionen wirrer, die Färbung bunter, in der Modellierung härter; schließlich ist die Raumbehandlung viel primitiver; die feinen Hügellinien fehlen. Die Gefangennahme Christi ist nach dem Bilde des Bouts (in München) direkt kopiert; die enge Schulbeziehung der beiden kölnischen Künstler zu Bouts erklärt ihre große Ähnlichkeit.

In den Kölner Holzschnittillustrationen der Spätgotik, die in den Andachtsbüchern nur eine begleitende Rolle spielen, finden sich keine Werke irgendwie bedeutsamer Art, nichts, was sich mit den Tafelmalern der Zeit in Beziehung setzen ließe (wie z. B. in Nürnberg, Augsburg und Basel). Das wichtigste Kölner Druckwerk, die Quentelsche Bibel um 1480, entlehnt ihre Illustrationen aus Frankreich. Unter den Metallschnitten (Schrotblättern) der zweiten Hälfte des 15. Jhhs. dagegen hat sich in letzter Zeit eine interessante Gruppe für Köln feststellen lassen.

Der Meister des Bartholomäusaltars, der heil. Sippe und von St. Severin (um 1490 bis 1515).

Ihren höchsten Glanz entfaltet die Kölner Malerei im letzten Jahrzehnt des 15. Jhhs. Drei Meister heben sich mit einem umfangreichen Werk aus der überreichen Fülle von Kölner Bildern dieses und des folgenden Jahrzehntes heraus; der Meister des hl. Bartholomäus, der hl. Sippe und von St. Severin; wieder sind es anonyme Namen. Der große Saal des Kölner Museums vereinigt ihre besten Werke. Kein zweiter Museumsraum in Deutschland gibt ein so überwältigendes Bild der künstlerischen Kraft, der Lebensfülle und der Geschlossenheit einer örtlichen Malerschule; nur die Galerien von Florenz, Siena und Venedig mit den Sälen ihrer heimischen Malerei können an die Seite gestellt werden. Die Pracht der Farben



Abb. 541. Meister des hl. Bartholomäus, um 1500. Joh. Ev. u. Margarethe. München, Kgl. Ältere Pinakothek.

und der Goldglanz der zu großem Format angewachsenen Tafeln blendet den Beschauer; es ist, als ob diese Stadt, die mächtigste und kunstreichste im deutschen Mittelalter, jetzt am Ausgang dieser Epoche, vor Anbruch des Reformations- und Renaissancezeitalters, alle ihre geistige Kraft in diese goldstrotzenden feierlichen Kirchenbilder ausgeströmt habe, als wenn die reichen Kaufherren und Bankiers, Bruderschaften und Geistlichkeit die aufgehäuften Schätze vor dem Eintritt des allmählichen Niederganges auf die Ausschmückung ihrer Gotteshäuser und Kapellen verschwendet hätten. In der Tat, in keiner anderen deutschen Stadt beherrscht die festliche zeremonielle Seite der katholischen Religion, aber auch der innere feste Glauben an die Lehren der alten Kirche so stark und so lange das ganze geistige und öffentliche Leben. Der Rat ging mit seinem Beispiel voran; die der hl. Maria 1426 geweihte Ratskapelle mit dem Lochnerschen Dreikönigsbilde stattete er aufs reichste im weiteren Verlauf des 15. Jhhs mit Reliquien aus; in der Bonifaziuskapelle feierte er alle Jahre den Sieg über den Erzbischof bei Worringen; Hauptangelegenheit war die alljährlich am zweiten Freitag nach Ostern stattfindende große sakramentalische Prozession, die Karl IV. 1375 eingeführt hatte. Stifts- und Ordensgeistlichkeit, Rat und Bürgerschaft gingen vom Dom um die ganze Stadt, Trompeter und Bannerträger des Rates schützten das Allerheiligste vom Severinstor bis zum Eigelsteintor, die Zünfte folgten bewaffnet; auf dem Rhein bewegte sich ein Wachschiff der Fischerzunft vom Bayenturm bis St. Ursula. Goethe hat geschildert, wie lebendig gerade die jugendlichen lieblichen und wehrhaft schimmernden Stadtheiligen mit diesem lebenslustigen glücklichen Boden verwachsen sind. Das letzte Drittel des 15. Jhhs. brachte dieses festesfrohe glänzende Treiben zur üppigsten und letzten Entfaltung. Im Jahre 1475 fand dem Kaiser Friedrich III. zu Ehren ein Tanz auf dem Gürzenich statt, wo der Kaiser die Frauen Kölns bewunderte, und der junge Maximilian, die hehre Gestalt der ihre letzte Blüte entfaltenden mittelalterlichen Romantik, mit den schönsten Mädchen vortanzte. Die Beilegung des Burgunder Krieges (1482), die Befreiung von Neuß von dem Belagerungsheere Karls des Kühnen, brachte noch eine Steigerung der Feste und Prozessionen.

Die Malerei hat uns das Abbild des festlichen Hochgefühls, der fröhlichen Sinnenlust, wie des unbekümmerten Glaubens an die Wunder, Reliquien und Geheimnisse der alten Religion, die diese Generation Kölns beseelt haben, über vier Jahrhunderte hinweg in ungeschwächter Kraft erhalten.

Unter den genannten drei Hauptvertretern der letzten Phase der Spätgotik steht als erster der Meister des hl. Bartholomäus.

Er ist genannt wie der Meister des Marienlebens nach einem Hauptbilde der Boisseréesammlung in München. Es ist ein Flügelaltar aus der Columbakirche, im breiten Mittelbilde den hl. Bartholomäus,

St. Agnes und Cäcilia, auf den Flügeln St. Christiana, Jacobus minor rechts, Johannes Evangelista, Margaretha mit dem Drachen links darstellend; Stiftung des Handelsherrn Arnt von Westerburg, seit 1471 Bürger von Köln (Abb. 541). Wie in Köln traditionell stehen die Heiligen auf Fliesenböden vor Goldbrokaten in statuarischer Ruhe; zartgetönte Fluß-, Hügel- und Stadtlandschaften sehen hinter den Köpfen über den Teppichvorhängen heraus. Die stark-plastische Modellierung der glänzenden Farben, in den Gewändern sowohl wie in den Köpfen (z. B. dem tiefbraunen Kopf und wolligen dunklen Kraushaar des Bartholomäus), die kräftigen Schlagschatten auf den Fliesenböden und gegen die Rücklaken lassen die Figuren kräftig körperlich herausspringen; die materielle Wirkung der verschiedenen Tuche, Brokate, Seiden- und Linnenstoffe, der Schleier und Haare, die Lichtreflexe der Juwelen und Schmuckstücke wie der Stahlschneide des Messers und der gläsernen Augen des Drachens sind brillant herausgebracht. Die spitzig zufassenden Hände mit abgespreizten Fingern wirken geziert, und prätentiös sind die runden Köpfe mit zugespitztem Kinn, die kleinen Augen halb zugekniffen, die Nasen dünn und lang, die Münder zugespitzt mit schmollend aufgeschürzten Lippen. Die zierliche präzise Linienführung ergeht sich namentlich in den Kräutern und Blättchen des Bodens, in der feinen Granatapfel-Musterung des venezianischen Seidenvorhanges und in dem goldenen spätgotischen Aststab mit Distelblüten und scharfen Distelblättern, der den oberen Bildrand schließt und die Wappen der Stifter trägt. Dieser zierliche Goldschmiedschmuck bestimmt noch stärker den Eindruck der anderen Hauptbilder im Kölner Museum. Das erste ist das kleine Bild der hl. Jungfrau mit dem Kinde vor einem Brokatteppich mit ferner Burg- und Wasserlandschaft unter einem spätgotischen goldenen Rankenbogen mit Edelsteinbesatz; Edelsteine zieren auch den Goldreif, aus dem das rotblonde Lockenhaar der Maria hervorquillt; die meisten Frauen des Meisters haben dieses Haar. Das zweite Werk ist der Thomasaltar, nach dem der Meister auch genannt wurde (Abb. 542). In der Mitte dieses Triptychons erscheint Christus dem ungläubigen Thomas, der die Finger tief in die Seitenwunde des Herrn steckt; sie stehen auf einem Steinpostament, das mit Blumen bestreut ist, zwei rotlockige Engel musizieren auf dem Rasen davor; vier Heilige, darunter die hl. Helena, umschweben auf Wolken die Gruppe, über der Gottvater mit Engelchor erscheint. Auf den schmalen Flügeln stehen der hl. Hippolitus in glänzender Rüstung mit St. Afra, links Maria mit Johannes Evangelist; wieder bilden großgemusterte Granatapfelbrokate den rückwärtigen Abschluß, und duftige Hügellandschaften, auf dem linken Flügel eine Karthause in stiller Waldgegend, sehen hervor. Statuen von Heiligen in Graumalerei bedecken die Außenseiten. Am Sockel der Thomasgruppe erscheint Wappentier (Adler) und Hausmarke des Stifters, des Juristen Dr. Peter Rinck († 1501), der den Altar kurz vor seinem Tode in das Karthäuser-Kloster gestiftet hatte. Ebendort, als Vermächtnis desselben Stifters, befand sich der zweite große Altar des Meisters, der hl. Kreuzaltar im Kölner Museum. Die Mitteltafel enthält den Kruzifixus mit Maria, Johannes, Magdalena, Hieronymus und Thomas in flachbogiger nischenartiger Einfassung, deren Hohlkehle mit spitzigen spätgotischen Ranken ausgelegt ist. Scharen nackter Engelkinder (Vorboten der Renaissance) umschweben den toten Heiland. Die kraftvoll modellierten Gestalten heben sich scharf vom bräunlich-goldenen Grunde, auf den sie schwärzliche Schlagschatten werfen. Wiederum enthalten die Flügel Heilige vor Teppichgründen mit Hügel-, Fluß- und Stadtfernen (Johannes d. T., Cäcilia, Alexius und Agnes); auf der Außenseite die Verkündigung in Grisaillemalerei unter Rankenbekrönung. Die Ausstaffierung der Heiligen mit kostbaren Gewändern, mit



Abb. 542. Meister des hl. Bartholomäus: Mittelstück des Thomasaltars, um 1500. Köln, Wallraf-Richartz-Museum (nach Aldenhoven).



Abb. 543. Meister der hl. Sippe, um 1500: Martyrium St. Sebastians. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Goldzieraten und Juwelen dieser beiden Altäre für die Karthause findet in der glänzenden Ausstattung dieses Klosters mit goldenem und silbernem Altargerät, Reliquienschätzen und gestickten Meßgewändern ihr Seitenstück, an der sich neben dem genannten Wohltäter hohe geistliche und weltliche Herren beteiligten. Es herrschte ein leidenschaftlicher Drang, die Gläubigkeit macht- und glanzvoll zu dokumentieren. Die Heiligengestalten des Bartholomäusmeisters, die nervösen Gestalten der Maria und des Johannes und der das Kreuz umklammernden knienden Magdalena, der die Finger bis an die Wurzel in Christi Seitenwunde bohrende Zweifler Thomas, lassen eine innerliche tiefe Erregung spüren, die in den gehäuften faltenreichen lebhaft gebrochenen Gewändern und dem krausen Spiel der Ornamente sich wirksam zeigt. Am großartigsten gelingt dem Meister die Darstellung des seelischen Ausdrucks in der großen Kreuzabnahme des Louvre, deren Komposition in großen Zügen an die berühmte, so oft wiederholte Beweinung Christi Rogers van der Weyden anschließt. Innig erfaßt sind die mit geschlossenen Augen und gefalteten Händen wie gelähmt am Boden sitzende Maria und die Frau daneben, die den schlaff herabhängenden Arm des toten Heilands an ihre Wange drückt. Magdalena, gegenüber, in zierlicher bestickter Haube und eng anliegendem weißen Modekleid und blauen bestickten Ärmeln, blickt den Beschauer traurig an, umklammert mit der Rechten den Fuß des Toten und legt die grünbehandschuhte Linke auf die Brust. (Dieselbe Darstellung in ähnlicher Fassung ist in englischem Privatbesitz.) Die merkwürdige Umrahmung dieser Gruppe mit gemaltem spätgotischem Rankenornament, als wäre sie in eine vertiefte, von einer Hohlkehle eingefaßte Nische gestellt, ist eine Nachahmung der flandrischen geschnitzten Schreine, die auch Roger und seine Schule lieben; die rechteckige Erhöhung der Tafel in der Mitte auf dem Louvrebilde ist eine besonders auffällige Entlehnung der flandrischen Schreinform. Auch dieser kölnische Maler ist in die Lehre der flandrischen Maler gegangen; am greifbarsten zeigen dies seine früheren Bilder: die Anbetung der Könige in Sigmaringen mit der marmorierten Säule des Stallgebäudes und vor allem die reizende Hochzeit zu Kana in dem Brüsseler Museum. Der Innenraum mit Balkendecke, flachbogiger Nische, seitlichen Kreuzstabfenstern und Blick in ein hinteres Gemach ist das erste wirklich räumlich empfundene Interieur in der Kölner Malerei (Abb. 540); ein echt zeitgenössisches Bild bietet die um den reich besetzten Tisch geordnete, modisch geputzte Gesellschaft; das Rücklaken von italienischem Goldbrokat mit Granatapfelmustern gibt einen Begriff von der Verwendung dieser hinter den Heiligen immer wieder erscheinenden Stoffe in der Wirklichkeit. Die Entlehnung des Balthasars und seines Dieners in der Sigmaringer Anbetung aus einem Stich Schongauers und eine gewisse Verwandtschaft mit dem zierlich wirren Faltenstil Schongauers hat zur Vermutung der oberdeutschen Herkunft des Meisters geführt. Doch ist er in seiner kontemplativen, nach äußerer Schönheit strebenden, gold- und farbenstrotzenden Kunst, in dem vorherrschenden malerisch-tonigen Element, und der Empfindung für die Wirkung des Lichtes durchaus niederrheinisch. Die Wirksamkeit des Meisters, der immerhin in der kölnischen Entwicklung eine Sonderstellung innehatte, umfaßt rund die Zeit von 1490 bis 1510. Weitere Bilder von ihm sind in den Galerien in Mainz, London und Budapest (hl. Familie), Berlin (Veronika, Neuerwerbung) usw.

Das festliche hochgehende Leben Kölns in dieser letzten glänzenden Epoche der Stadt in den ersten beiden Jahrzehnten des Kaisers Maximilian hat ihr schönstes Abbild in den



Abb. 544. Meister der hl. Sippe: St. Sebastian tröstet die Eltern des Markus

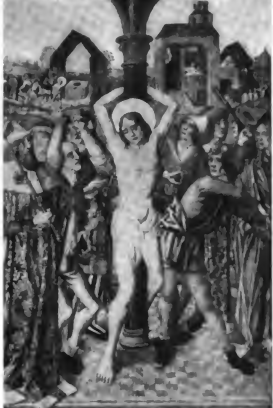


Abb. 545. Meister der hl. Sippe: Marter des hl. Sebastian

Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Werken des Meisters der hl. Sippe gefunden, genannt nach dem großen Sippenaltar im Kölner Museum. Weit enger als der Bartholomäusmeister mit der voraufgehenden Kölner Kunst, insbesondere mit dem Meister des Marienlebens verbunden, hat er das Glück gehabt, eine Anzahl großer Aufträge zu erhalten, die Gelegenheit zur Entfaltung des reichsten zeitgenössischen städtischen Lebens und Treibens boten.

Seine frühesten Bilder, die Gregorsmesse im Erzbischöflichen Museum in Utrecht mit dem Karthäuserbruder Reinoldus von Euskirchen als Stifter (1486) und das Votivbild des Grafen Gumprecht zu Neuenahr in der Sammlung Carstanjen (um 1484) knüpfen deutlich an die steifbewegten hageren Gestalten und die harte geradlinige Faltenzeichnung des Marienlebenmeisters an. Schon hier äußert sich in den zahlreichen Porträtköpfen und der üppigeren Ausstaffierung der Kostüme der Zug zum volleren Leben. Als Nachfolger des Marienlebenmeisters gibt sich der Künstler auch in der großen Kreuzigung im Brüsseler Museum zu erkennen. Sie ist das Mittelstück eines Altares aus der Kirche zu Richterich bei Aachen, dessen Flügel mit Anbetung der Könige und Auferstehung jetzt im Jesuitenkollegium in Valkenburg sind. Es ist die figurenreiche Breitkomposition der Kreuzigung mit Reitergruppen, wie im Bilde zu Cues um 1464. Aber welch anderes Leben am Ausgang des Jahrhunderts! Die Reiter schieben sich zu dichten Gruppen zusammen; die faltigen Brokat- und Seidengewänder, Rüstungen und Pferdeleiber wogen durcheinander, die Röcke und Mäntel der vor dem Kreuz niedergesunkenen Maria, ihrer Frauen und der den Stamm umklammernden Magdalena fließen in breiten Wellen über den Boden; die Gewänder der kleinen



Abb. 546. Kölner Glasgemälde im Stil des Meisters der hl. Sippe um 1510. Verkündigung. Berlin, Kgl. Kunstgewerbemuseum (nach Schmitz, Glasgemälde).

Engel in der Luft flattern schwungvoll empor; die lockere Aneinanderreihung von Vertikalen, die beim Marienlebenmeister den Eindruck bestimmte, ist hier durch eine Zusammenballung der Figuren aufgehoben. Geschwungene, vielfach gebrochene oder weich gebogene Linien greifen Platz. Der Hintergrund ist erfüllt mit einer üppigen Berg- und Stadtlandschaft; links kommt der Zug nach Golgatha; rechts auf einem Felsen vor nächtlich schwarzem, stellenweise gelblich fahlem Himmel hat sich Judas erhängt. Die größte Mannigfaltigkeit ist im Kostüm entwickelt; hohe, die Stirnen kahl lassende perlengestickte Hauben mit langen Schleiern zeichnen mehrere Frauen aus; ein Jüngling zu Pferde mit kleinem Maximiliansbarett und offenem Lockenhaar, den Falken auf der behandschuhten Faust, fällt durch Lieblichkeit auf. Lebhafte Kopfwendungen und Handgesten der Reiter vermehren die Unruhe des Getümmels; die Kriegsknechte schlagen sich in der rechten Ecke um Christi Rock, links nach hinten sind zwei Bauernfrauen im Gespräch mit einem der Reiter, die eine trägt ihr Kind im Sack auf dem Rücken; ein Knabe, am Fuß des linken Kreuzes sitzend, beißt in einen Brotlaib. Die Arme des rechten bösen Schächers sind um den Querbalken gezogen und seine gebrochenen Beine um den Längsstamm gewunden; die Kreuze sind als Baumstämme mit den Aststümpfen wiedergegeben. Eine gewisse Unbeholfenheit der Zeichnung, auffällig in den viel zu großen Reiterfiguren im Verhältnis zu den Pferden, setzt auch dieses Bild noch in die Lehrjahre des Künstlers. Von einem eingehenden Naturstudium und einer Beobachtungsgabe, wie sie kein Kölner Meister vorher entwickelt hat, zeugt das folgende große Bild des Sippenmeisters, seine originellste Schöpfung: der Sebastiansaltar des Kölner Museums (Abb. 543—545). Die breite Mitteltafel des von der Sebastiansbruderschaft in die Antoniterkirche gestifteten Triptychons enthält das,

Martyrium Sebastians. Der Heilige, ein hübscher schlanker Jüngling mit mädchenhaften Gesichtszügen, halb entblößt an einen Baum gebunden, nimmt die Bildmitte ein. Bogenschützen, links und rechts gruppiert, schießen auf ihn; einer spannt die Armbrust, ein zweiter zieht eine Sehne an den Bogen; hochbeinige schlanke Gestalten, prachtvolle Vertreter des niederrheinischen Stammes in eng anliegenden, teilweise senkrecht gestreiften Hosen. Das ist die stolze Bogenschützengilde der kölnischen Jugend, die ihre Übungen auf dem Neumarkt hielt und noch 1502 auf dem Schießen in Coblenz das Kränzchen errang. In der weit nach hinten erstreckten Landschaft hält links auf den Hügeln der Kaiser mit dem Gefolge zu Pferde, in der Mitte zieht die hl. Irene dem hl. Jüngling die Pfeile aus dem Leib. Auf dem linken Flügel tröstet Sebastianus die im Gefängnis sitzenden Heiligen Markus und Marcellinus und die davor knienden Eltern; der Heilige im Barett und Lockenhaar, mit knielangem, ärmellosem, pelzgefaßtem Brokatüberrock wieder eine äußerst anmutige Erscheinung. Der rechte Flügel schildert die Tötung des Heiligen durch Schläge. Die an die Säule gebundene nackte Gestalt Sebastians ist eine der schönsten Aktfiguren der altdeutschen Malerei: die magere schlanke Figur mit dünnen Armen und langen Beinen, scharfen Ellbogen-, Knie- und Fußknöcheln und mit starker Einschnürung der Hüften zeigt das männliche Schönheitsideal der Spätgotik in seiner Vollkommenheit. Wie die Bogenschützen sind die zuschlagenden Schergen in der Bewegung gut studiert, aber als echter Kölner ist auch der Sippenmeister in den ruhig dastehenden Figuren am glücklichsten. Die Farben stehen in höchster Buntheit vor dem Goldgrunde. Die braunschwarzen Damaste, die rotblau-, blaugelb- und schwarzweiß gestreiften Hosen der Schützen, die hellrosa glatten Fleischtöne, die gelbgrüne Wiesenfläche z. B. des Mittelbildes sind von einer fast grellen Leuchtkraft; der Meister des Marienlebens wirkt dagegen zahm. Noch bunter und prunkender ist das wie mit Gold ganz durchwirkte Breitbild der Messe des hl. Gregor im Kölner Museum; das höchste an zeremonieller Wirkung ist in dieser, von administrierender hoher Geistlichkeit und Volk erfüllten Andachtsszene erreicht. Feierliche Andachtsstimmung durchweht auch das dritte große Werk im Kölner Museum, den Sippenaltar, um 1500 von der Familie Hackenay in die Dominikanerkirche gestiftet. Die Frauen der hl. Sippe sitzen mit ihren Kindern vor vier goldenen gotischen Säulen, in der Mitte Maria und Anna vor einem Brokatvorhang, dahinter stehen die Männer, die Darbringung im Tempel und Tod Mariä sind in kleinen Gebäuden in der Ferne zu sehen. Die beschauliche Weihestimmung der altkölnischen Malerei ist hier wieder lebendig; die auf dem Rasen spielenden Kinder sind ganz im Sinne der altkölnischen Himmelsgartenbilder empfunden. Der anmutige viereckige männliche Kopftypus mit gescheiteltem Lockenhaar, der auf dem Sebastiansaltar ausgeprägt ist, begegnet auch hier in schönen Exemplaren. (Ein Kopf rechts ist nach Roger kopiert; den Mann mit den Nelken von Jan van Eyck hat der Meister in der Anbetung der Könige in Velen kopiert. Auch andere Entlehnungen sind ihm aus älteren und gleichzeitigen Niederländern nachgewiesen worden.) In erster Linie ist er zu dem malerisch räumlichen Fortschritt unter der Einwirkung der beiden wichtigsten flandrischen Meister des letzten Drittels des 15. Jhhs.: Hugo van der Goes und Gerhard David, bestimmt worden. Einen starken Eindruck haben auf ihn auch die flandrischen bildgewirkten Teppiche, zu denen die Schule der genannten Meister die Zeichnungen lieferte, gemacht. Die gedrängte dekorative Füllung der großen Bildtafeln spricht dafür, auch Einzelheiten (z. B. der Gefängnisbau der hl. Marcus und Marzellinus, die Säulenteilung der anderen Bilder). Auf den Flügeln des Sippenaltars erscheinen die hl. Leodegar und Achatius mit dem Stifter Nicasius Hackenay, dem Hofbankier des Kaisers Maximilian mit den Söhnen und vier weibliche Heilige mit den Frauen. Nicasius Hackenay begann im Jahre 1505 einen Palast für Kaiser Maximilian zu bauen, den der Kaiser während des Aufenthaltes in Köln bewohnen sollte; der Kaiser lieferte selbst aus Innsbruck die Pläne dazu, doch erlebte er dessen Fertigstellung nicht. Als weitere wichtige Werke des Sippenmeisters seien folgende genannt: Kölner Museum: Beweinung Christi (frühere Arbeit), aus St. Cäcilien; Triptychon, Mittelstück: Barbara und Dorothea mit dem Christkind im Garten, S. Bruno und S. Hugo auf den Flügeln. Münchener Pinakothek: Triptychon, Darbringung im Tempel in reicher Architektur mit Stifterpaar aus S. Columba, auf den Flügeln je drei Heilige. Anbetung der hl. drei Könige und Nonne als Stifterin. Beweinung Christi mit prächtigen Kostümfiguren und schöner Landschaft (früher als Dünwege bezeichnet). Germanisches Museum: Kreuzigung Christi und dazu das rechtseitige Flügelbild mit weiblichen Heiligen vor goldgemustertem Teppich. Hl. Hieronymus. Votivbild des Jakob Udeman von Erkelenz, Pastor von Walhorn im Kreise Eupen 1473 datiert; der Stifter vom hl. Dominikus dem thronenden Gottvater empfohlen. Verkündigung, Himmelfahrt Christi und Himmelfahrt Mariä, mit einem vierten Flügel in Schleißheim (Anbetung des Kindes) zu einem Altar gehörig, dessen Mittelstück, in der Sammlung Dollfus drei Darstellungen enthält (die Darbringung im Tempel nach Lochner kopiert). Kaiser-Friedrich-Museum Berlin: Triptychon, Breitbild mit Standfiguren von Heiligen. Die genannten Galerien enthalten auch zahlreiche Bilder der Schule des Sippenmeisters.

Zu den größten Leistungen hat sich der Sippenmeister auf dem Gebiete der Glasmalerei erhoben.

Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt eine viereckige Scheibe mit der hl. Kolumba und dem hl. Bernhard vor Landschaft sitzend in kreisförmigem Felde (Tafel XXX), deren Köpfe die Zeichnung der frühen Bilder des Meisters trefflich wiedergeben, der viereckige Kopf des Bernhard wie der Kopf der Heiligen mit rundlicher Nase und offenem gescheitelten Haar. Die ganz in graurötlicher Schwarzlotmalerei und Silbergelb durchgeführte Arbeit ist von höchster malerischer Weichheit und Wärme des Tones. Ein Gegenstück dazu, ebenfalls zwei Heilige, St. Mathias und St. Stephanus, besitzt die Sammlung Figdor in Wien; anderes war auf der Zwierleinauktion. Den mittleren Stil des Meisters, etwa die Stufe der Kreuzigung in Brüssel, vertritt das dreiteilige Fenster mit der Kreuzigung im Kölner Kunstgewerbemuseum um 1497. Die Schächer, die Reiter, die reich gewandete Magdalena mit Schleierhaube, die von Figuren belebte Hügel- und Stadtlandschaft in Grau und Gelb auf weißes Glas gemalt unter blauem Himmel, die schwungvollen Gewänder der schwebenden Engel begegneten auch im Tafelgemälde. Dem reifen Stil um 1500 gehören zwei hervorragende Schmalfenster des Berliner Kunstgewerbemuseums an, die Verkündigung (Abb. 546) und die Anbetung des Kindes unter spätgotischer Maßwerkbekrönung; gestiftet nach den Wappen von dem Patrizier Johann von Rinck, der 1512 von Kaiser Max in den Adelsstand erhoben, 1513 Bürgermeister von Köln war und 1516 starb. Die Berührung der Kompositionen mit Hugo van der Goes ist schlagend, sowohl bei der Verkündigung mit Stollenschrank und Wandbank, wozu ein von Goes gezeichneter Wandteppich die Parallele bietet, wie bei der Anbetung mit den Hirten hinter der Ruine. Aufs engste berühren sich diese beiden Werke mit der Hauptschöpfung der Kölner Glasmalerei der Spätgotik, den Nordfenstern im nördlichen Seitenschiff des Kölner Domes. Die drei mittleren sind 1508/09 nach Zeichnungen des Sippenmeisters gefertigt mit ziemlicher Sicherheit von dem städtischen Glasmaler Hermann Pentelynck, der augenscheinlich die hervorragendste Glasmalerwerkstatt in spätgotischer Zeit in Köln besaß. Nach der glasmalerischen Technik, die sich wiederum durch starke Verwendung weißer Gläser mit körnigstupfender Graumalerei und sparsamen Gebrauch intensiver Farbgläser auszeichnet, sind alle besseren kölnischen Fenster der Epoche von ca. 1470—1520/30 dieser Werkstatt zuzuschreiben. Offensichtlich hat sie am Niederrhein eine ähnlich beherrschende Stellung eingenommen wie Hans Wild in Elsaß und Schwaben und Veit Hirsvogel in Nürnberg. Das äußerst breit und starkkörnig aufgestrichene Grau- und Braunlot, das Silbergelb in vielen Nuancen vom hellen Quittenton bis zum rötlichen Orange zeugen davon, daß die Glasmaler mit den Malern in der Steigerung der malerischen Effekte gleichen Schritt halten. Die Glasstücke sind an Größe gewachsen, über die einzelnen durch die Fensterpfosten getrennten Bildflächen führt man Gebäude, ja Figurenteile und Landschaften hinweg; einen räumlichen Bildeindruck zu erzielen und die flächig lineare Gebundenheit der älteren Glasgemälde zu überwinden, ist auch hier das rege Bestreben. Die genannten Fenster führen dies in großartiger Weise vor Augen: das von der Stadt 1508 gestiftete Fenster enthält oben die Anbetung des Kindes durch die Hirten in prächtigen Ruinen und mit weiter Landschaft; aufs üppigste entfaltet sich der weiße Mantel Mariä in breiten Wellen über zwei Bildfelder hinweg, die durchbrochene Bekrönung aus geschweiften Maßwerkbögen ist ebenfalls von reicher Bewegung erfüllt. Unten stehen vor Brokatteppichen unter Maßwerkbekrönungen die herrlichen Rittergestalten des Gereon, Mauriz, Arnhold und Georg, in den glänzenden Rüstungen der Zeit, die der Zeichner anläßlich des Kölner Reichstages 1507 unter Vorsitz des Kaisers Max studieren konnte; weiter unten sitzen die Wappen der Stadt und der Gründer der Stadt: „Marcus Agrippa eyn roemsche Man — Agrippina coloniam eierst began", neben ihm der Marsilius: „Marsalus eyn helde soe stoitz — beheelde coelle sy voere zo holtz"; er ist der Befreier aus einer Belagerung, zu dessen Erinnerung alljährlich im Frühling die Holzfahrt gehalten wurde. Dieses Fenster stiftete die Stadt. Das linke mit Szenen aus dem Leben Petri der Erzbischof Philipp von Daun (1509—1515), der von dem hl. Petrus empfohlen in prächtigem Pontifikalgewande kniend erscheint (1509). Das rechte stiftete Erzbischof Hermann von Hessen († 1508); hervorragend schön ist die Anbetung der Könige, drei Fächer einnehmend, und in einem Fach daneben Salomo und die Königin von Saba. Den Haupteffekt macht unter den Farbgläsern ein intensives kühles Blau, daneben stehen ein leuchtendes Überfangrot, Violett und Grün. Das Vorbild des Hugo van der Goes wirkt in der Anbetung des Kindes mit den markanten Hirtentypen und in der Anbetung der Könige. Die Königin von Saba mit den prunkvollen flandrischen Kostümdamen und der reichen Kredenz im Hintergrunde ruft wieder die Erinnerung an ähnliche Darstellungen auf Brüsseler Teppichen um 1500 in Erinnerung.



Kölner Glasgemälde nach dem Meister der hl. Sippe um 1520:
St. Bernhard und Columba
Kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin



Abb. 547. Meister von St. Severin: Anbetung der Könige, um 1510. Köln, Wallraf-Richartz-Museum (nach Aldenhoven, Kölner Malerschule).

Die dritte hervorstechende Malerpersönlichkeit Kölns um 1500, der Meister von Severin, führt seinen Namen nach zwei Tafeln in der Sakristei von St. Severin.

Sie stellen die hl. Agatha, den Papst Cornelius, St. Stephanus und Helena dar, vor roten Brokatteppichen unter statuenbesetzten Gewölben stehend. Die Hauptschöpfung derselben Hand birgt das Kölner Museum: die Anbetung der Könige mit dem knienden Stifter Doctor jur. Christian Conreshem und Gemahlin (Abb. 547). Die fast doppelt so breite als hohe Tafel ist wie Lochners Dreikönigsbild zentral komponiert. Maria bildet die Mitte, vor einem von vier Engeln gehaltenen Brokatbaldachin, von den Säulen eines Ruinenbaues eingefaßt. Die Könige und das Gefolge mit wehenden Fähnlein erfüllen die linke und rechte Bildhälfte, die Ecken werden von den Stiftern mit ihren Schutzpatronen betont. Altertümlich wie diese sakrale Anordnung des Andachtsbildes erscheinen die fast regungslos steif und senkrecht zusammenstehenden Figuren; die teppichhafte Aufreihung in der vorderen Bildzone ist noch vorherrschend, und nur das reiche, mit Renaissancemotiven durchsetzte Kostüm (z. B. der Talar des Mohrenkönigs) und die weichgeschwungenen Falten (z. B. der flatternden Engelgewänder) versetzen uns in das erste Jahrzehnt des 16. Jhhs. Ohne Temperament wie die schläfrigen Bewegungen sind erst recht die langen, faden Gesichter, die durch die niederen Stirnen, bei den Männern häufig mit hereingekämmten Haaren, die langgezogenen höckerigen Hängenasen, die schläfrig zufallenden Augen und den offenhängenden Mund blöde, ja schafsmäßig wirken. Aufs nächste verwandt ist diesem Bilde das große Triptychon, ehemals in der Sammlung Weber, in der Mitte die figurenreiche Anbetung der Könige, auf den Flügeln Taufe Christi und Enthauptung des Täufers (1511), Stiftung des Konrad von Eynenberg, Herr zu Landskron. So echt kölnisch Erzählung und Typenschatz des Meisters anmuten, so ist er auch in der Farbenbehandlung von echt nationalem Gepräge. An Weichheit, Leuchtkraft, an Schmelz der bleichen und rosigen Karnate, an zarten schummerigen Schattentönen übertrifft er aber alle kölnischen Meister; er geht schon auf Zusammenstimmung der Farben, auf Brechung durch graue Schattierungen, ja auf Harmonie der Töne, wie sie keiner seiner heimischen Zeitgenossen aufweist. Allerdings sind seine reifen Werke alle im ersten und sogar im zweiten Jahrzehnt des 16. Jhhs. entstanden, so daß sie einer fortgeschrittenen, auf Vereinheitlichung und Harmonisierung abzielenden Epoche zurechnen, während der Bartholomäus- und Sippenmeister im wesentlichen dem 15. Jhh.



Abb. 548. Meister von St. Severin um 1510: Christus vor Pilatus. Köln, Wallraf-Richartz-Museum (nach Aldenhoven).

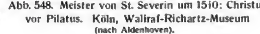




Abb. 549. Meister von St. Severin um 1515: Ursulalegende. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

angehören. Schon seine früheren Arbeiten im Kölner Museum, das den wichtigsten Teil des Werkes des Severinsmeisters besitzt, heben sich durch ihre ausgesprochen malerische Haltung von den genannten Meistern ab: der hl. Hieronymus, vor einem kahlen Baum sich kasteiend, mit Waldlandschaft und dem Kloster im Hintergrunde, und die ebenfalls in reicher Landschaft spielende Bekehrung des hl. Paulus. Im großen Weltgericht ist die Färbung licht und harmonisch gestimmt; vor dem blauweißen Himmel und der grünen Landschaft mit zypressenartigen Bäumen heben sich das leuchtend blaue Gewand Marias und der tiefrote Mantel Christi kräftig ab. Rechts hinten glüht das Höhlenfeuer vor nächtlich schwarzem Himmel. Beachtenswert ist das Auftreten gebrochener und gemischter Farbtöne, wie im braunen und blaßroten Habit des Johannes. Weit raffinierter ergeht sich dieser neue berechnende Kolorismus in dem großen Bilde Christus vor Pilatus; der Landpfleger, zur Rechten thronend, ist in ein faltig gebrochenes Gewand von graugrüner Seide gekleidet, deren Changieren durch gelbe Lichter aufs feinste gemalt ist; seine Ärmel sind gelb. Und so sind mit Vorliebe grauviolette, grünliche, weißblaue, braune und graue Farben gewählt, auch für die meist graue, violette und gelbe Architektur und die üppigen weichen Vorhänge. Rosafarbene Fleischtöne, bläulichgraue Schatten vermehren den weichen gebrochenen milden, ja süßlichen Farbencharakter. Breit, fast pastos ist der malerische Vortrag, oft flüchtig, so daß die einzelnen Pinselstriche sichtbar bleiben; das Helldunkel, die starken schwärzlichen Massen gegen hellbelichtete dienen zur Erhöhung der räumlichen Effekte. Figuren im Halbprofil oder halb von hinten gesehen, vorne am Rande hingebaut, dienen als weitere Mittel zur Raumvertiefung. In der Tat bieten die Pilatusszene (Abb. 548) und die Enthauptung Johannes des Täufers (ehemals Sammlung Weber) überraschende Raumgestaltungen dar. Die Szenen in den umschlossenen Gemächern des Hintergrundes sind durch Stufen und Zwischenfiguren mit der Vordergrundszone zu verknüpfen gesucht. Der derbe Realismus in Verbindung mit entschieden malerisch-koloristischer Auffassung setzt den Severinsmeister in die nächste Nähe der niederrheinischen und holländischen Zeitgenossen der ersten beiden Jahrzehnte des neuen Jhhs. (Jan Joest von Calcar, Engelbrechtsen, Geertgen in Harlem); Anhaltspunkte hierfür gibt namentlich das Bild der Maria mit einer Schar weiblicher Heiligen im ummauerten Garten vor weiter blauer Ferne im Kölner Museum. Aber nicht minder die drei Tafeln aus der Legende der hl. Ursula ebendort. Auf der ersten kniet Ursula mit den Eltern vor dem Altar (Abb. 549), aus dem Kirchenraum blickt man in eine hellbeleuchtete Vorhalle und durch einen Torbogen

in deren Rückwand wandert der Blick weiter auf eine noch lichtere Stadt. Die Abstufung der Töne nach hinten, die Benützung der Helligkeitswerte zur Verstärkung der Tiefenwirkung, die durch die Fluchtlinien des Fliesenbodens und die sich verkleinernden Figuren schon äußerst lebhaft ist, erscheint dem von der Kunst des 15. Jhhs. kommenden Betrachter neu und überraschend. Die Abschwächung der Farben zu einem graugrünen Gesamtton ist nicht minder frappierend. In dem folgenden Bilde „Der Engel erscheint der hl. Ursula und befiehlt ihr die Heirat mit Prinz Ätherius und Wallfahrt nach Rom" sehen wir uns gar in ein nächtliches Gemach versetzt. Die im Bette aufsitzende Heilige wird von der Glorie, in der der Engel erscheint, beleuchtet. Am dunklen Betthimmel rechts vorbei sieht man in einem entfernten Gang die Heilige von ihrer Mutter bei Fackellicht Abschied nehmen. Der Farbenauftrag ist von größter Breite, fast derb, mit starken unvertriebenen Lichtern; die sorgfältige emailartige Klarheit und Glätte der Farben des 15. Jhhs. ist verlassen. Auch im letzten eigenhändigen Werk im Kölner Museum: „Franziskus empfängt die Wundmale" ist mit überraschend kühnen koloristischen Effekten gearbeitet. Vor der blaugrünen Landschaft schimmern die blaßgrauen Gesichter und grauen Kutten des Mönches fast gespenstisch; ein kahler Baum links, dunkel mit belichteten Spitzen, der vor dem gelben, von grauen und rötlichen Wolken bezogenen Himmel schwebende Kruzifix, die verschwimmende blaugrüne Waldferne mit massig behandelten Bäumen scheinen eine Stimmung in unserem Sinne des Wortes wiedergeben zu wollen; im Hintergrund rechts predigt der Heilige dem buntgefiederten Vogelvolk. Auf den Flügeln stehen ein hl. Franziskaner, S. Bonaventura, Pater Seraphicus, Ludwig von Toulouse und Bernardin von Siena, und so ist dieses Triptychon ein Ausdruck der leidenschaftlichen Religiosität, wie sie Köln am Anfang der Reformation beherrscht, und welche die Stadt unter Führung der Universität zum stärksten Bollwerk gegen den beginnenden Glaubensabfall machte. Schließlich sind noch einige Porträtbilder des Meisters zu nennen — zwei weibliche in der Sammlung Virnich-Bonn und Pelzer-Köln und ein männliches im Kölner Museum — Brustbilder nach links gewandt, ohne Selbständigkeit, wie aus den Votivbildern geschnittene Stifterbildnisse. Die zahlreichen Schulbilder des Severiners im Kölner Museum und in den Kölner Kirchen — darunter der Ecce homo mit St. Ursula im Pfarrhaus von St. Ursula 1515 datiert — können wir übergehen.



Abb. 550 Kölner Glasgemälde nach dem Severinsmeister, um 1505: Versuchung St. Bernhards. Berlin, Kgl. Kunstgewerbemuseum (nach Schmitz, Glasgemälde).

Vollendet wird das Werk auch dieses Meisters erst durch die Glasmalerei. Zu seinen schönsten Arbeiten rechnen die Fenster aus dem Kloster Altenberg, das Leben des hl. Bernard von Clairveaux schildernd. Die Überreste dieser umfangreichsten Schöpfung der Kölnischen Glasmalerei, von denen im Jahre 1824 noch 64 Stück beisammen waren, sind jetzt an verschiedenen Orten, in Köln (Kunstgewerbemuseum), Berlin (Kunstgewerbemuseum und Kgl. Schloß), Schloß Gondorf, Leipzig (Kunstgewerbemuseum), England und Amerika zerstreut. Eine Reihe von einzelnen Köpfen, die auf der Auktion Opler erschienen, lassen auf einen noch größeren Umfang dieser Riesenstiftung kölnischer Bürger schließen. In die Zeichnungen zu diesen Fensterbildern teilen sich der Severinsmeister, Barthel Bruyn (Stifterbilder) und Anton Woensam von Worms. Die Serie des Severinsmeisters ist durch die Stifterinschriften „Johann von der Strondanck Burger zu Coelne" und „klargen Stroessin" (Strauß) bezeichnet, und durch die Datierung der letzteren Scheibe 1505 auf dieses Jahr zeitlich bestimmt (Abb. 550). Die teilweise viereckigen, teilweise spitzbogig schließenden Tafeln sind mit spätgotischen Architekturrahmen eingefaßt, die Spitzbogen sind mit geschweiftem



Abb. 551. Kölner Rundscheibe, 1515. Alexiuslegende. Berlin, Kgl. Kunstgewerbemuseum (nach Schmitz, Glasgemälde).

Maßwerk verziert. Die Darstellungen erzählen in breiter, kölnisch gelassener Weise das Jugendleben des hl. Bernhard mit mannigfaltigen Versuchungen und seine Wirksamkeit als Mönch. Wie bei den Tafelbildern ist die gelungene Raumbewältigung bei Innenräumen mittels verkürzter Zimmerwände, Betten, Tische und anderer Möbelstücke und bei Landschaften durch weiche Hügel und massig behandelte Bäume, sowie durch schräg gestellte Hausmauern bemerkenswert. Die Figuren sind die gleichen schläfrig lässig hinschlürfenden langen Gestalten; die Köpfe haben die gekennzeichneten Formen; das stoffreiche niederrheinische Kostüm der Zeit ist mit Sorgfalt geschildert; in allem bieten diese Scheiben ein äußerst anschauliches Bild des kölnischen bürgerlichen Lebens im Anfang des Jhhs. Die feingetönte graue Stupfmalerei auf grünlichweißem Glase, durch seltene Stücke tiefroten Überfangglases und noch spärlichere andersfarbige Buntgläser — vorwiegend Schieferblau, ein sattes Blau und Violett — unterbrochen, gibt hier eine frappierende Übereinstimmung mit der kühlen tonigen Harmonie der Tafelbilder kund. Die zartgemalten Köpfe, die flotte Lichtbehandlung der Landschaft, wo die Lichter in den Bäumen mit dem Federkiel herausgeholt sind, führen wieder auf die Vermutung einer stellenweisen eigenhändigen Mitwirkung des Malers bei der Glasmalerarbeit. Den Stil des Severinsmeisters vertreten weiter folgende Glasgemälde in Köln: das erste zweiteilige Halbfenster im Nordschiff des Domes, gestiftet vom Grafen von Daun-Oberstein 1509. Die Passionsszenen zeigen die häßlichen Physiognomien des Meisters scharf ausgeprägt. Das zweite östliche Halbfenster ebendort mit dem Stifter Philipp II. Graf von Virneburg und Neuenahr; hier sind die Standfiguren der Heiligen Vertreter der prächtig kostümierten, unter rauschenden Stoffmassen verschwindenden Modegestalten des Severinsmeisters. In St. Severin eine dreiteilige Kreuzigung mit locker vor der felsigen Landschaft gruppierten Figuren, eine ähnliche Darstellung in Maria im Kapitol. In letzterer Kirche ist noch eine Reihe weiterer Glasgemälde aus den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jhhs.; eine Kreuzigung im Chor von St. Georg und eine ähnliche in der Antoniterkirche sind anzufügen. Als Dokumente für die Stilgeschichte kommen alle diese gemalten Fenster in den Kirchen wegen der wiederholten Restaurierung nur bedingt in Frage. Die ersten beiden Jahrzehnte des 16. Jhhs. sind der Höhepunkt der Kölnischen Glasmalerei in Hinsicht auf den Umfang ihrer Produktion gewesen. Eine Unzahl von gemalten Fenstern der Zeit ist bei dem Abbruch so vieler Kölner Kirchen in dem Anfang des 19. Jhhs. zugrunde gegangen. Zahlreiche Stücke wurden damals von den englischen Sammlern, den ersten auf diesem Gebiet, erworben. Allein 140 kölnische Scheiben der Epoche sind in Ashridge Park bei London.

Damals wurde die Glasmalerei auch in zunehmendem Maße zum Schmuck der Bürgerwohnungen herangezogen. Aus dem 14. und 15. Jhh. sind uns bereits mehrfach Glasgemälde aus Kölner Hauskapellen begegnet. Jetzt wird der Gebrauch von kleinen Rundscheiben beliebt, die in das wachsende Aufnahme findende Rauten- oder Butzenglas der Fenster eingesetzt werden. Dieser, wie es scheint, von den burgundischen Niederlanden in der ersten Hälfte des 15. Jhhs. ausgehende Brauch greift in spätgotischer Zeit weiter um sich. Köln hat besonders in den ersten Jahrzehnten des 16. Jhhs. zahlreiche Rundscheiben in Schwarzlotmalerei und Silbergelb produziert. Ausgezeichnet sind diese durch die weiche körnig stupfende Lotmalerei in warmen bräunlichgrauen Tönen und die schillernden Silbergelbtöne vom lichten Zitronengelb bis zum rötlichen Orange; ein toniger malerischer perlmutterhafter Glanz, durch das grünliche schlierenreiche Glas verstärkt, ist den Scheiben eigen, die Zeichnung ist schwächer als auf den von der Graphik beeinflußten süddeutschen Kabinettscheiben; die Grisaillemalerei der niederländischen Buchmalerei hat den Stil der niederrheinischen Grauscheiben angeregt. So ist auch die Vorliebe für erzählende Darstellungen im Rahmen des heimischen Lebens und Webens

den Kabinettscheiben wie den Chronikenillustratoren gemeinsam. Von größter Seltenheit sind die Vorzeichnungen zu solchen Scheiben; einige besitzt das Berliner Kupferstichkabinett. Die größten Schätze an Rundscheiben kölnischer Provenienz enthalten das Kunstgewerbemuseum und das Wallrafmuseum, sowie die Sammlung Oppenheim in Köln (letztere zur Versteigerung bestimmt), vor allem aber das Berliner Kunstgewerbemuseum. Hier ist die Folge aus dem Leben des hl. Alexius von 1515 (vielleicht aus dem Alexianerkloster stammend) hervorragend, da der größte Teil der Rundbilder (mit kölnischen Umschriften) und vier Zwickelbilder mit Heiligen vor Landschaft auf Zeichnungen eines Schülers des Severinsmeisters, wahrscheinlich auf den Meister der Ursulalegende, zurückführt (Abb. 551); köstlich ist die anmutige Geschichte des keuschen Alexius im kölnischen Ton der Zeit, mit reizenden Genremotiven durchflochten, vorgetragen; die Zeichnung ist in leichten graubräunlichen und lichtgelben, höchst durchsichtigen Tönen in flotter Weise aufs Glas gebracht.



Abb. 552. St. Hubertus. Lasurstickerei nach dem Severinsmeister in St. Andreas.

Zum Schluß sind noch fünf Rundmedaillons in Seidenstickerei in der Sakristei von St. Andreas anzuführen (Abb. 552), zu denen die Vorzeichnungen vom Severinsmeister herrühren. Sie stellen Szenen aus dem Leben des hl. Hubertus dar (Bekehrung durch den Hirsch, Abschied als Pilger, Erscheinung des Engels, als Pilger in Rom, Konsekration zum Bischof). Sie sind in feinster Lasurstickerei ausgeführt, d. h. die Obergewänder mit Goldfäden, zu zweien verbunden, unterlegt, über die alle Schattierungen in feinsten Seidenfäden gestickt sind. Die Lasurstickerei mit Unterlegung von Goldfäden zu rautenartig netzförmigen Mustern im Grunde hat ihre Ausbildung in der Mitte des 15. Jhhs. in Burgund erhalten; die bedeutsamste Schöpfung dieser Gattung ist der Meßornat des Goldenen Vlieses, nach Zeichnungen der Eyckschen Schule für Philipp den Guten gestickt. Mehrere Erzeugnisse dieser glanzvollen Technik zweifellos burgundischer Herkunft finden sich am Niederrhein, so die Kaselstickerei, die der Herzog von Cleve 1444 an das Patrocliikapitel in Soest schenkte, dann das meisterhafte Schutzmantelbild des Aachener Domes. Doch haben die Kölner Borten- und Wappensticker in den letzten Jahrzehnten des 15. Jhhs. in dieser Technik gleichfalls Vorzügliches geschaffen, vor allem wieder Kaselkreuze mit Standfiguren von Heiligen unter Baldachinen; hiervon befinden sich Beispiele in Maria im Kapitol, vor allem in St. Kolumba (Szenen aus Leben Jesu und Mariae), in der Sammlung Schnütgen, im Erzbischöflichen Museum und in niederrheinischen Kirchen (Erkelenz, Euskirchen usw.). Die Maler zeichneten den Stickern mit schwarzen Linien die Vorzeichnung auf den Leinengrund, der die Unterlage der Seidenstickerei bildet. Die Medaillons nach dem Severinsmeister aus St. Andreas sind das Vollkommenste in dieser Art. Die Vermutung, daß sie in dem Karthäuserkloster, wo sie herstammen, auch gestickt worden sind, ist sehr unwahrscheinlich. Die ganze Gattung ist ein Erzeugnis der zünftigen Berufsbild- und Wappensticker, die übrigens in Köln und anderenorts (so in Münster gegen das Niessingkloster) scharf gegen die Konkurrenz der klösterlichen Stickerwerkstätten vorgingen.

Als weiteren Erzeugnisses kölnischer Textilkunst der Spätgotik wäre noch der eigentlichen Bildwirkerei (Gobelinwirkerei) zu gedenken; jedoch hat sich von dem am Niederrhein aufgetauchten gewirkten Bildteppichen fast alles, mit alleiniger Ausnahme einer Gruppe von mehr ornamentalen Kissen, als ausländisches Produkt, als französisch oder flandrisch, erwiesen.

Ein selbständiger und dem Severinsmeister ebenbürtiger Zeitgenosse ist der Urheber des großen Altarwerkes im Besitz des Aachener Domkapitels aus der Kölner Sammlung Lyversberg (Abb. 553). Im breiten Mittelbild ist die figurenreiche Kreuzigung mit Dominikanermönch als Stifter, auf den Flügeln Ecce homo und Beweinung Christi mit anderen Szenen im Hintergrunde. In der Farbenglut, der malerischen helldunkelartigen Durchführung übertrifft dieser originelle Meister alle bisher genannten; das reiche phantastische Kostüm datiert den Altar um 1510.

Im Anschluß an die kölnische Malerei sind einige niederrheinische Meister zu erwähnen.

Das Gebiet des alten Herzogtums Cleve erlebte in dem 15. Jhh., zumal in der 2. Hälfte, eine bemerkenswerte Kunstblüte, zu der das Herzogshaus selbst, durch die Verwandtschaft mit dem burgundischen Herzogshause an Ansehen und Kultur gestiegen, und die Städte Wesel, Xanten, Kalkar und mehrere kleinere beitrugen. Während in der Architektur, im Kirchen- und besonders im Wohnhausbau und auch in der Bildhauerkunst, der Holzschnitzerei, damals eine bodenständige national-clevische Kunst erblüht ist, scheint die Malerei keine festgeschlossene Schule gebildet zu haben. Sie spielte neben den geschnitzten reich verzierten Mittelschreinen auf den Flügeln der Altäre nur eine sekundäre Rolle. Die wenigen erhaltenen Bilder von Qualität lassen deutlich den engen Zusammenhang mit der Malerei der angrenzenden holländischen Gebiete erkennen. Erwähnenswert aus dem Ende des 15. Jhhs. sind die Flügel eines Altarwerkes der Pfarrkirche in Orsoy mit Szenen aus der Geschichte des hl. Nikolaus. Auch die Flügel des Ursulaaltares in der Nikolaikirche zu Kalkar, dem neben dem Viktorsdom in Xanten denkmalsreichsten Kirchenbau des Niederrheins, sind zu nennen; sie enthalten zwei figurenreiche Szenen aus dem Leben der hl. Ursula mit wundervoller Ansicht von Köln im Hintergrunde. Bezeichnend für beide Werke ist die schlichte, fast simple Art der Erzählung. Die Straßenbilder mit Staffelgiebeln und Backsteinhäusern, deren schmale Kreuzstockfenster charakteristisch sind, sind unmittelbar aus der örtlichen Umgebung genommen; auch das Steinpflaster ist wiedergegeben. Diese Eigenarten kommen in der holländischen Malerei, deren Hauptsitz damals Haarlem war, gleichfalls vor. Wahrscheinlich geht auch eine ganze Gruppe niederrheinischer Rundscheiben mit diesen Bildern zusammen. Für Wesel, Xanten, Kalkar und Rheinberg am Niederrhein malten um 1500 die Gebrüder Dünwege und der Meister von Cappenberg, jedoch schließen sich beide eher der westfälischen Schule an.

Das bedeutendste Werk der Gegend ist der große Hochaltar der Nikolaikirche in Kalkar mit geschnitztem Mittelschrein (Kalvarienberg und Passionsszenen) und gemalten Flügeln; auf der Innenseite Passionsszenen, außen Szenen aus dem Leben Jesu (Abb. 554). Urkundlich wird Jan Joest als Urheber genannt; er wurde 1505 nach Kalkar zur Herstellung dieser Flügel berufen, 1508 waren sie vollendet. Sein Name begegnet 1480 bereits in Kalkar in der Kriegerliste; von 1510 bis zu seinem Tode 1519 lebte er in Haarlem. Das Höchste an Glut der Farben, an breiter malerischer Modellierung, besonders in der Licht- und Lufttönung der Innenräume und Landschaften, ist hier erreicht. In diesem letzten Punkte ist die niederrheinisch-holländische Herkunft Jan Joests deutlich zu spüren; die freie Komposition, die rundlichen Formen, volle Köpfe und runde Nasen, das Kostüm, Baretts und Flügelhauben, und die glänzende Farbentechnik sind auf die Berührung mit der Antwerpener Schule (Massys) zurückzuführen.

Westfalen
1440—1530.

In den übrigen Malerschulen Niederdeutschlands verläuft die Entwicklung zum spätgotischen Realismus ähnlich wie in Köln. Unter Beziehung auf das dort bei den Hauptmeistern zur Charakteristik Gesagte können wir uns daher kürzer fassen. Dies um so eher, da Meister von der Qualität der Kölner in dieser Epoche aus den anderen Städten nicht anzuführen sind.

In Westfalen leitet Johann Körbecke in Münster während des Jahrzehntes von 1440—50 den Umschwung ein.

Er wird dort zuerst 1446 erwähnt. Dieser Zeit gehören zwei Flügel eines Altares der Kirche zu Langenhorst im Münsterlande an (jetzt Münster-Museum [Abb. 555]): jede mit vier Passionsszenen, durch rote Streifen in altwestfälischer Weise getrennt; die meisten Kompositionen leiten sich aus dem Bilderschatz Conrads von Soest her. Im Zeitkostüm, der grünlichen Landschaftsferne verrät sich Bekanntschaft mit dem niederländischen Realismus. Der große Linienzug und die italienischen Gebärden des um ein Jahrzehnt älteren Meisters Francke sind noch lebendig. Das spätere Hauptwerk, die Überreste des 1457 vom Abte Arnold gestifteten Flügelaltars aus dem Kloster Marienfeld (Verspottung, Pilatus' Handwaschung aus Sammlung Dollfus 1912, Grablegung, dazu Darbringung in englischem Privatbesitz), bringt Steigerung





Abb. 553. Niederrheinischer Meister um 1510: Beweinung. Aachener Domkapitel.



Abb. 554. Jan Jost von Kalkar 1508: Taufe Christi. Kalkar, Nikolaikirche.

im Räumlichen und in der Lichtführung (Schlagschatten); die Farben sind leuchtender: Violett, Blau, Blaßgelb vorherrschend, violette Fleischtöne; in der Pilatusszene sind die blendendweißen Münsterschen Giebelhäuser mit rötlichen und braunvioletten Ziegeldächern beachtenswert. Blauer leicht aufgeweißter Himmel. Anreger Körbeckes ist der Meister von Flémalle. Im gleichen Museum eine Breittafel aus Amelsbüren, den Lieblingsgegenstand der Westfalen, die figurenreiche Kreuzigung, darstellend (Abb. 556). Zwischen den Kreuzen graue und rote ponnyartige Pferde und buntgewandete Reiter vor tiefbräunlichem Erdreich. Moosgrüne Hügel mit dunklen Büschen, eine Stadt mit Münsterschen Giebeln und dem Luidgeriturm im Hintergrunde. Der altgeheiligte Typus ist im Zeitsinne bereichert. Körbecke ist zu der Zeit der einzige Maler Münsters; 1471 bewohnte er ein Haus am Wegesende, das seine Witwe 1491 verkaufte.

Der Meister des Schöppinger Altares hängt mit ihm so eng zusammen, daß wir den Gedanken der engsten Werkstattverbindung nicht von der Hand weisen können. Die figurenreiche Kreuzigung, noch breiter und in üppigster Überfüllung, bildet das Mittelbild des großen Altars der Pfarrkirche von Schöppingen nördlich Münsters; die Flügel füllen Passionsszenen (die Verkündigung nach dem Meister von Flémalle kopiert). Blonder, bei aller Buntheit toniger Farbencharakter, schattenlose Haltung. Weitere Arbeiten: Flügelaltar der Wiesenkirche im Kaiser-Friedrich-Museum, Altar aus Haldern im Kölner Dom, beide wiederum den reichbelebten Kalvarienberg zeigend, von vier Nebenszenen beiderseits begleitet; Antependium mit vier Kirchenvätern im Münsterschen Museum. Diese Tafeln, um 1450 bis 70 entstanden, schließen die altwestfälische Tradition auf der Basis des Stiles der Soester Meister um 1400 ab.

In den Zusammenhang seien zwei zeit- und stilgeschichtlich verwandte Werke eingeschaltet: Flügelaltar mit Kreuzigung und vier Passionsszenen jederseits, niedersächsisch-westfälisch um 1460, jetzt im Stift Schlägl (Österreich); Altartafeln aus Kloster Heiligenthal in Lüneburg im Museum dortselbst; auf der Begrüßungsszene zwischen Melchisedek und dem Hohenpriester eine Ansicht Lüneburgs.

Der Begründer der realistischen Richtung in Westfalen — wie in Köln der Meister des Marienlebens — ist dessen Zeitgenosse, der Meister von Liesborn um 1465.




Abb. 555. Joh. Körbecke, Münster um 1440: Grablegung und Auferstehung. Münster, Landesmuseum.

Der Hochaltar der Klosterkirche in Liesborn, 1465 unter Abt Heinrich de Clivis († 1490) nebst vier Nebenaltären geweiht, ist 1807 in zahlreiche Stücke zerteilt worden. Die wichtigsten in der Londoner Nationalgalerie: Verkündigung (Abb. 559), Darbringung, vier Tafeln mit je drei Heiligen; Christuskopf von der Kreuzigung (dem ehemaligen Mittelstück), zwei Fragmente aus einer Anbetung der Könige. Kleinere Stücke mit klagenden und anbetenden Engeln in Münster (Landesmuseum) und Caldenhof (Sammlung Loeb). Der Chronist rühmt: „der Meister wäre, wenn er unter den Griechen gelebt, von Plinius unter die ersten Meister der freien Künste gerechnet worden". Intensive Raumdurchbildung im Sinne des Bouts, besonders in der Verkündigungsszene mit gotischem Mobiliar und Gerät. Auch die Verwendung der plastischen Statuetten hier und in der Darbringung ist eine Gewohnheit der scharfplastischen Richtung der Niederländer nach Eyck. Die Formen sind herbe, Berührung mit dem Marienlebenmeister unverkennbar, die Köpfe anmutiger; die Färbung kühler.

Eine Reihe von Altarbildern aus dem nördlichen Westfalen bis zur Lippe entstammt der Werkstatt oder Schule des Liesborners. Fragment einer figurenreichen Kreuzigung (aus Liesborn?) in der Galerie zu Budapest; Altar der evang. Pfarrkirche in Lünen: figurenreiche Kreuzigung und Kreuzabnahme zusammen mit Grablegung und Höllenfahrt; Passionsszenen auf den Flügeln. Legende der Kreuzauffindung (von zur Mühlen, Münster [Abb. 558]); hl. Michael (Museum dort), beide eigenhändig; Mittelteil eines Altars aus Lippborg, Kalvarienberg, im gleichen Museum (Abb. 560); Kreuzigung und vier Passionsszenen in der Kirche zu Sünninghausen. Museum Münster: Flügelaltar mit Christus als Gärtner, Marter der 10 000 und des hl. Erasmus aus St. Walpurgis in Soest, datiert 1489; acht Szenen aus dem Leben Mariä und Mönchskopf eines Altars des Klosters Herzebrock, St. Veronika aus Lünen; die Flügelbilder aus Ameisbüren mit je vier Passionsszenen und je zwei Heiligen unter Baldachinen rückseits.

Das große belebte Kreuzigungsbild der Kirche Maria zur Höhe in Soest, über zweieinhalb Meter breit, in tiefer Färbung, die Krone in der Reihe dieser Schöpfungen, ist ein Spätwerk der Werkstatt des Liesborner Meisters, um 1480 (Abb. 561).

Abseits dieser tonangebenden Richtung stehen folgende westfälische Meister aus dem letzten Drittel des 15. Jhhs.: Meister des Flügelaltars der hl. Anna von 1473 der Soester Wiesenkirche, mit der hl. Sippe im Mittelbilde, Szenen der Anna und Maria auf den Seiten, Gregorsmesse und Beweinung rück-



Abb. 556. Johann Körbecke, um 1450: Kreuzigung aus Amelsbüren. Münster, Landesmuseum (Phot. Dr. Stoedtner).

wärts. Gert von Lon in Geseke, dessen beglaubigte Schöpfung der Hochaltar des Benediktinerinnenstiftes Willebadessen von 1505, ein Flügel desselben mit Passionsszenen im Museum in Münster; ebendort: mehrere Altäre aus Corvey; ein Jüngstes Gericht im Dom zu Paderborn und Tafel mit Passionsgruppe und St. Anna in der Kirche zu Hörste; harte Zeichnung und Färbung, provinziell. Der Meister des Altarwerkes aus Kloster Marienfeld (N. Suelnmeigr) im Münsterschen Museum; unbedeutend.

Den Höhepunkt des spätgotischen Realismus um 1500 — wie in Köln das Dreigestirn Bartholomäus-, Sippen- und Severinsmeister — bezeichnet in Westfalen das Atelier der Gebrüder Victor und Heinrich Dünwege.

Sie wachsen aus der letzten Richtung des Liesborners; niederrheinische Elemente wirken daneben; die frühesten Arbeiten: Tod Mariä im Münsterschen Museum, Geburt und Anbetung der Könige in der Münchener Pinakothek. Ausgereift ist ihr Stil in den drei aus Rheinberg am Niederrhein (Kr. Mörs) stammenden Bildern, Geburt, Kreuztragung und Kreuzigung (Abb. 562): schwungvoll-knittriger Faltenstil, die Frauen pausbäckig, von niederdeutschem Bauerntypus, unter den Männern feiste und magere Köpfe wechselnd; die Färbung noch bunt und leuchtend (starkes Grün); tiefe Landschaft, massige Bäume mit punktierten Lichtern im Mittelgrund; Stadt-Architekturen aus westfälisch-niederrheinischen und romanisierenden Formen gemischt. Die späteren Bilder — als Gruppe für sich von den früheren abgegrenzt und dem „jüngeren" Dünwege zugewiesen — wenden sich zu kühleren Tönen, grauen und schwärzlichen Schatten. Der große Hauptaltar in der Dominikanerkirche in Dortmund, nach der Chronik des Klosters 1521 von den Malern geschaffen, enthält den überfüllten Kalvarienberg auf dem breiten Mittelbilde, auf den Flügeln die hl. Sippe (Abb. 574, auf S. 472) und die Anbetung der Könige. Die Sippe kehrt auf einem Bilde des



Abb. 557. Schöppinger Meister, um 1460—70: Passionsszenen vom Altar der Pfarrkirche in Schöppingen.



Abb. 558. Meister von Liesborn: Legende des hl. Kreuzes, Ausschnitt. Münster, Slg. von zur Mühlen.

Antwerpener Museums wieder; zwei Kalvarienberge in den Museen von München und Münster (Abb. 563); auf ersterem ist eine Reiterfigur von dem Sippenmeister entlehnt. Die kleinbürgerlichen Physiognomien werden selbst den hl. Personen zuteil; die weiblichen gelingen weniger. Reichtum herrscht an trefflich charakterisierten männlichen Porträtköpfen. Für die Kenntnis des Habitus unserer niederrheinisch-westfälischen Vorfahren des beginnenden 16. Jhhs. ist das Werk der Dünwege die schönste Quelle — Ritter, Kaufleute, Gelehrte, Bauern, Soldaten, Knechte, alle drängen sich unter dem Kreuz. Nicht minder bieten sich reizvolle heimatliche Landschaftsbilder, seichte Hügel, Hohlwege, Landstraßen, vereinzelte Bäume, Gehöfte, Windmühlen, Schlösser und Kirchtürme. Die Eidesleistung im Rathaus zu Wesel (angeblich 1520) ist in Hinsicht der Porträtkunst das schönste Werk der niederdeutschen Malerei (Abb. 564, Ausschnitt). Der Alte auf der Richterbank neben fünf anderen Bürgern (darunter die Bildnisse der Meister selbst) weist auf das Jüngste Gericht an der Wand und warnt den Jüngling, der die Hände zum Schwur erhebt, vor dem Falscheide. Ein Engel bekräftigt dies, während der Teufel, die Schwurhand umkrallend, flüstert: „Held up die hant, wilt u nyet scamen, Swert in alre Duwel namen". Diese Szene ist biederen niederdeutschen Sinnes, wie der Sachsenspiegel und die Soester Schrae. Bevor die Justitia und ihre antikrömische Gesellschaft allegorischer Gestalten mit dem römischen Recht Karls V. in die Gerichtssäle einzieht. Im Münsterschen Museum sind noch folgende Bilder der Meister: Tod des hl. Nikolaus und Kampf Georgs mit dem Drachen, Frühwerk; St. Lukas die Madonna malend, mit Blick in ein niederrheinisch-westfälisches Malergemach und auf einen Marktplatz in der Art der Kalkarer Gegend.

Eine Gruppe niederrheinisch-westfälischer Kupferstecher um 1500 — Franz von Bocholt (F. v. B.) Meister von Zwoll (mit dem Schabeisen) und der vorwiegend als Kopist tätige Israel von Meckenem — seien hier bloß angeführt.

Der Meister von Cappenberg, aus dem Atelier der Dünwege hervorgegangen, tätig am Niederrhein und in Westfalen um 1510—1530, führt seinen Namen nach dem Triptychon mit der Kreuzigung in der Schloßkirche zu Cappenberg bei Dortmund. Seine früheste Schöpfung, noch völlig gotisch, ist die Serie von 14 Bildern — Jugendgeschichte Christi und Passion — aus dem Clemenshospital in Münster, jetzt Museum. Weitere Arbeiten: eine Breittafel mit Verkündigung und Geburt (Berlin [Abb. 566]), eine Serie von Passionsszenen in der Slg. Peltzer in Köln (Abb. 565), Johnson in Philadelphia (Christus vor Annas) und im Beuth-Schinkelmuseum in Charlottenburg; eine Pilatusszene in London, der große Antoniusaltar in St. Victor in Xanten (Leben des hl. Antonius), das beste Werk; im Museum zu Münster: mehrere Bilder aus Clarholz; Begräbnis Mariä, wahrscheinlich zu einem Marienaltar aus Kloster Marienfeld, zu dem Krönung Mariä in Dublin und Pfingstfest in Herdringen; zwei Flügel mit der hl. Sippe in St. Victor in Xanten. Die rundliche Formengebung und Modellierung wie die Kostümierung versetzen die späteren Werke schon in die Frührenaissance.

Hannover, Sachsen und Thüringen.

Diese Gebiete haben es in der zweiten Hälfte des 15. Jhhs. zu keiner geschlossenen Entwicklung, kaum zu nennenswerten Meisterwerken gebracht.

Lüneburg, dessen Maler- und Glaseramt in der Ordnung von 1497 eine wertvolle Gildenrolle hinterlassen hat, hat nur eine Anzahl spätgotischer Glasgemälde in knorrig-bäuerischem Charakter aufzuweisen, die sich an die Standfigurenfenster um 1450 im Rathause (s. o.) anschließen: im Kloster Lüne, Wienhausen, Benediktinerkloster Ramelsloh (1488), Zisterzienserkloster Neuendorf (Altmark), Kirche zu Uslar (Kr. Einbeck), im Berliner Kunstgewerbemuseum (zwei Apostel).

Tafelgemälde aus Niedersachsen birgt einige das Provinzialmuseum in Hannover: ein Altarwerk aus Münden a. d. Aller mit Heiligenstandfiguren auf den Flügeln und Wappen der Marenholz, Gustedt, Trampe, Schwickelt der Übergangszeit um 1440—50, einen Flügelaltar aus Oldendorf bei Markoldendorf (Kr. Einbeck). Aus der Kreuzkirche der Stadt Hannover stammt das in Mithoffs Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte abgebildete Triptychon der hl. Sippe in vergoldeter, gepreßter, spätgotischer Rankenumrahmung, einer Landeseigentümlichkeit; auf den Flügeln Szenen aus dem Leben Joachims und Annas. Aus der Albanikirche in Göttingen die Flügel in der Göttinger Gemäldesammlung mit der Enthauptung St. Albans und Szenen aus dem Leben Christi und Mariä mit der Künstlerinschrift des Hans von Geismar (bei Göttingen) 1499. Ein Hauptwerk der hannoversch-niedersächsischen Malerei sind die Wandgemälde des Huldigungssaales in Goslar; an den Wänden des tannenvertäfelten quadratischen Raumes zwölf lebensgroße Kaiser und Sibyllen, durch geschnitztes Stab- und Maßwerk getrennt, an der flachen Decke Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und Propheten. Rein spätgotisch, doch schon um 1510—20 in Anlehnung an die Nürnberger, speziell an die Dürersche Malerei des 1. Jahrzehntes. Die stark konturierende und schraffierende Malweise ist der gesamten südhannoverschen Malerei gemein. Der fruchtbarste Meister der Gegend, Hans Raphon von Northeim, ist im Hannoverschen Provinzialmuseum, beziehungsweise in dem seit 1894 damit vereinigten Welfenmuseum zu studieren; dort sind sechs Werke, darunter ein Wandelaltar aus S. Jacobi in Einbeck, innen geschnitzt, auf den Flügeln gemalt Legende des hl. Bartholomäus, Marter der 11 000 Jungfrauen und St. Georgs, datiert 1500; kleines Triptychon aus dem Marienstift in Einbeck mit gemalten Standfiguren auf den Flügeln 1503, ein desgleichen aus der Stiftskirche St. Alexander in Einbeck;



Abb. 559. Meister von Liesborn, 1465: Verkündigung vom Liesborner Altar. London, Nationalgalerie
(nach F. Koch: Kunst d. Grafsch. Mark).


Abb. 561. Schule des Liesborner Meisters: Kreuzigung. Soest, Maria zur Höhe.

das große Triptychon mit figurenreicher Kreuzigung, der hl. Sippe und dem Drachenkampf St. Georgs aus der Göttinger Kreuzkapelle 1506. Im Dom zu Halberstadt ein Triptychon von 1508—9 mit fast der gleichen Kreuzigung. Weiteres in der Braunschweiger Galerie und im Römermuseum in Hildesheim. Raphon starb 1512. Kostüm und Zeichnung der Dürerschule um 1500—1505 mischen sich mit provinziellen niedersächsischen Gewohnheiten, Vorliebe für Gold mit gepreßten Ornamenten, schwärzlicher Schraffierung, Überfülle der Szenen und Haften an Altertümlichkeiten. Auf dem Flügelaltar aus Teistungenburg kopiert der Meister ein altbyzantinisches Madonnenbild.


Abb. 560. Werkstatt des Liesborner Meisters: Kreuzigung aus Lippborg. Münster, Landesmuseum (Phot. Dr. Stoedtner).

In künstlerischer Hinsicht noch unfruchtbarer sind in dieser Epoche die thüringisch-sächsischen Gebiete.

Zunächst Thüringen. Schnitzaltäre mit gemalten Flügeln finden sich in großer Zahl an Ort und Stelle in den Kirchen, vereinzelt in den Museen von Weimar, Gotha und in den fürstlichen Schlössern des Landes. Zwei vielbeschäftigte Handwerker waren der Meister des Neusitzer Altares Ende des 15. Jhhs. (in den Kirchen in Ober-Rothenbach bei Schwarzburg 1498, Allendorf bei Schwarzburg 1485, Schaala bei Rudolstadt u. a. O.); und Valentin Lendenstreich, Anfang des 16. Jhhs. (figurenreiche Schnitz- und gemalte Altäre in Schloß Schwarzburg 1503, Münchenbernsdorf bei Gera 1505; Schloß Landsberg bei Meiningen u. a.). Weiteres in Halle, Erfurt, Arnstadt, Neunhofen 1487. Ein längerer Aufenthalt bei diesen in stumpfsinniger Weise Dürer- und Schongauerstiche ausschlachtenden Malermeistern lohnt sich kaum.

Umfangreiche Tätigkeit auf dem Gebiete der Altarmalerei herrschte um 1500 in den industriell und merkantil aufstrebenden Städten Sachsens; so in Leipzig (Altar der Paulinerkirche um 1500, Passionsszenen von einem Imitator Wohlgemuts, Städtisches Museum: Maria mit Kind und zwei Heiligen aus St. Nicolai, Verein für Geschichte Leipzigs: Christus am Kreuz und Heilige aus der Thomaskirche); andere Arbeiten in Merseburg, Grimma, Seifersdorf bei Dippoldiswalde (1518), Oberbobritsch 1521; Ehrenfriedersdorf; etwas besser Maria auf der Mondsichel und Maria von Ägypten im Leipziger Kunstgewerbemuseum und Maria auf der Mondsichel und Katharina mit der Familie Pflug in der Annenkirche zu Annaberg. Die Lieferung von Nürnberger Werken nach Zwickau und Chemnitz, die Berufung süddeutscher Meister, wie des Georg Lemberger nach

Leipzig und des Lucas Cranach nach Wittenberg deuten schon auf den niedrigen Stand der einheimisch-sächsischen Maler der Spätgotik. Der vulgäre Charakter, der der deutschen Malerei der Epoche sehr leicht anhaftet, tritt in schroffster Form zutage, bei den Thüringer Meistern auf trostlose Weise.

Zwei wichtige Textilarbeiten sind ein wollgewirkter Wandbehang im Chor des Halberstädter Domes: Jugendszenen Christi auf distelberanktem roten Fond, ferner ein gesticktes Laken mit Legende Mariä Magdalenä im Ursulinerinnenkloster in Erfurt, beide um 1500.

In der Mark Brandenburg entwickelt sich die Malerei an den tüchtigen Schnitzaltären der altmärkischen Städte Salzwedel, Stendal, Seehausen, Dambeck nur untergeordnet. In der Vorhalle der Berliner Marienkirche sind einige Tafelbilder und ein völlig erneuertes, kulturhistorisch beachtenswertes Wandgemälde des Totentanzes.



Abb. 563. Dünwege um 1520: Kreuzigung. Münster, Landesmuseum (Phot. Dr. Stoedtner).

Die Lübecker Malerschule nach 1450.

In der zweiten Hälfte des 15. Jhhs. entwickelte unter den eigentlichen Hansastädten nur Lübeck eine Malerschule. Sie beherrscht, der Blüte der Stadt in handelspolitischer Hinsicht gemäß, mit ihren Produktionen nicht nur die mecklenburgischen und pommerschen Städte, sie findet in den baltischen Provinzen bis Reval, in Dänemark, selbst in Schweden Absatz. Lübeck war damals die künstlerische Metropole der Ostsee. Meist erscheinen die Malereien nur auf den Flügeln als Begleitung umfangreicher geschnitzter Schreine. Die Verbindung der Maler- und Bildhauerwerkstätten war offensichtlich eng.



Abb. 562. Dünwege um 1500: Kreuzigung aus Rheinberg. Münster, Landesmuseum.

Für die Anfänge des realistischen Stils kann ein Flügelaltar im Dom mit Schnitzfiguren der Maria, Katharina und St. Martins herangezogen werden (Abb. 567). Die Flügel enthalten außen Passionsszenen, in der Tradition der ersten Hälfte des 15. Jhhs. komponiert, aber mit Ansätzen zu schärferer Zeichnung und naturalistischer Kostümierung. Dieser Stufe gehören die gemalten Außenseiten des Riemer-Altar-Schreins in St. Nicolai in Stralsund von 1451 an, die Bergpredigt, Heilung des Aussätzigen, das blutflüssige Weib, Jesus macht sich unsichtbar, mit zweizeiligen niederdeutschen Unterschriften.



Abb. 564. Dünwege 1520, Köpfe vom Weseler Rathausbilde
(Phot. Bruckmann).

Den ausgesprochenen Realismus vertreten die Bilder des sogenannten Hermen Rode. Sein erstes Werk, der Hochaltar von St. Nicolai in Stockholm mit Schnitzschrein und gemalten Flügeln, Jugendgeschichte und Passion, ist urkundlich 1468 in Lübeck bestellt. Also drei Jahre später als der Liesborner Hochaltar (s. o.), und tatsächlich lassen sich mit keinem anderen Zeitgenossen nähere Berührungspunkte finden; vgl. die Heiligen unter Kreuzgewölben: die gleiche herbe Anmut der schmalschultrigen Gestalten. Die reife Schöpfung des Rode, der Lukasaltar von 1484 (im Museum), ist von den 1473 zu einer St. Lukas-Bruderschaft vereinigten Malern und Glasern in die Katharinen-Kirche gestiftet worden (Abb. 568); sicher betrauten sie mit diesem Auftrag ihren besten Vertreter. Der Schnitzschrein zeigt den Malerpatron, die Madonna malend, weibl. Schnitzfiguren sind auf den Flügeln; auf den Doppelflügeln ist das Leben des Heiligen in 8 Szenen gemalt. Die untersetzten Figuren stehen eng gedrängt, des öfteren in einem gotischen Kircheninnern mit niedrigen Gewölben, ziemlich steigenden Fliesenböden und über Eck gestellten Rückwänden. Sie haben große Köpfe mit auseinanderstehenden Augen. Fezartige rote Baretts, schwarzgoldene Granatmuster erinnern an die Art des Bouts, doch mögen die Westfalen diesen Stil vermittelt haben. In der Szene: die Madonna den hl. Lukas beim Schreiben inspirierend, ist das lübbische Eichenholzmobiliar ins Detail durchgeführt (Taf. XXXI). Landschaften mit duftig verschwimmenden Hügelfernen und massigen Baumgruppen im Mittelgrunde, Stadtansichten mit Lübecker Toren und Türmen. Von schlichter Einfalt ist die Erzählung, z. B. in der Sterbeszene des Heiligen. Die Färbung ist leuchtend und bunt, härter als bei den westdeutschen Schulen (rosafarbene Fleischtöne, seltene Zusammenstellungen, z. B. in der Inspirationsszene: Lukas in goldrotem Brokat, dunkelblauem Mantel, violettem Käppchen, Maria in weißgelbem Brokat, der Mantel rot; Mobiliar hellgelb, grüner Vorhang). Die Steinarchitektur meist grau, die Rippen farbig. Der Name „hermen rode" steht auf dem Halskragen eines Mannes in der Bestattungsszene; als Künstlername ist er aber doch problematisch. Weitere Werke des Rode: ein Triptychon aus Gadebusch mit Maria, Joachim und Anna (Schwerin, Museum), wahrscheinlich der Altar in Sorunda (Södermanland, Schweden), vier Heilige und Verkündigung, zwei Breitbilder aus der Greveraden-Kapelle jetzt in der Mittelkapelle von St. Marien in Lübeck, Kreuzigung und Tod Mariä, 1494 datiert, außen grau in grau Passionsgruppe und St. Hieronymus, von bester Qualität. Die Kreuzigung gehört zur Serie der vielfigurigen Golgathadarstellungen in der Art des Körbecke und der westfälischen Meister der Zeit. Verwandt sind diesen einzelne Frauen mit turbanartigen Hauben, auch die Männer auf den kurzbeinigen grauen und rötlichen Rossen, mit Turbanen, Spitzhüten, herabhängenden Sendelbinden. Im Tod der Maria achteckiger Eichentisch und Holzbank nebst Zinnkrug und Schüsseln. Rosafarbene Fleischtöne, grau-violett schattiert, die ganze Farbenbehandlung erinnern noch an den Lukasaltar. An diese Tafeln schließen sich die beiden wertvollsten Tafeln der lübbischen Spätgotik, die Hochbilder mit Anbetung der Könige und Kalvarienberg über dem Schonenfahrergestühl im rechten Seitenschiff von St. Marien, 1501 datiert (Tafel XXXII). Außen in Graumalerei Maria zwischen den beiden Johannes. Ein rosafarbener Gesamtton ist vorherrschend. Mischfarben sind reichlich verwendet: z. B. in der Anbetung weinrot der Mantel Mariä,



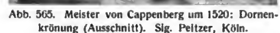


Abb. 565. Meister von Cappenberg um 1520: Dornenkrönung (Ausschnitt). Slg. Peltzer, Köln.



Abb. 566. Meister von Cappenberg um 1520: Verkündigung (Ausschnitt). Berlin, Kaiser-Friedrich-Mus.

ihr Untergewand dunkelgrün (als Muster Adler auf Zweigen zwischen Granatblättern, auf dem Teppich silberne Adler und goldene Löwen in Gehegen, solche Stoffe auch in den Bildern von 1494). Der alte König trägt weißen Atlas, rosafarbenes Schwert, der Mohr silberblauen Atlas; die prächtigste Figur der blondhaarige, von Kopf zu Fuß rotgekleidete Knappe, dem zweiten König das Weihgeschenk reichend. Eine reiche Versammlung kostbar gekleideter Zuschauer, hansischer Kaufherrentypen, füllt den Vordergrund, den Mittelgrund Scharen von Reitern; über der hoch hinaufgezogenen von seichten Hügeln durchstrichenen Landschaft wölbt sich der blaue am Horizont aufgelichtete Himmel. Zahlreiche Anklänge an die Dünwege um 1500 fallen auf.

Eine zweite greifbare Malerpersönlichkeit ist Bernt Notke. Über ihn unterrichten mehrfache urkundliche Erwähnungen. Geboren um 1440 bei Ratzeburg, erscheint er 1467 zuerst als Meister in Lübeck; 1479 erwirbt er ein Haus und malt den erhaltenen Hochaltar für den Bischof von Aarhus in Dänemark; 1483 vollendet er für Bürgermeister Hagenbecke den noch erhaltenen Hochaltar der Heiliggeistkirche in Reval. 1484 ist er in Stockholm, macht 1501 sein Testament und lebte von dann bis an sein Ende (um 1517) im Ruhestand. Hauptwerke:

Der Aarhuser Altar mit geschnitztem Schrein und acht gemalten Passionsszenen auf den Flügeln. Der Revaler Altar mit dem geschnitzten Pfingstfest und Heiligen im Mittelschrein und auf den Flügeln, außenseitig gemalte Passionsszenen und Szenen aus dem Leben St. Elisabeths und Christus als Schmerzensmann und St. Elisabeth (letztere auf den Außenseiten des äußeren Flügelpaares). Der Fronleichnamsaltar aus der Burgkirche, inschriftlich 1496 (Lübecker Museum): Mittelschrein mit Schnitzerei: die Gregorsmesse mit tüchtigen Charakterköpfen, auf den Flügeln gemalt Leben Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten; auch diese durch eine Fülle von Porträtköpfen ausgezeichnet. Aus dem Leben gegriffen wirkt die Zuhörermenge in der Predigt des Täufers, das Mahl des Herodes (Abb. 569 u. Abb. 570). Die scharfe Plastik der Modellierung erklärt sich daraus, daß Notke, wie aus den Quellen hervorzugehen scheint, selbst Plastiker war und die Altarschreine auch geschnitzt hat. Im Lübecker Museum ferner zwei Flügel mit Dreifaltigkeit und Taufe




Abb. 567. Lübecker Meister um 1450: Passionsszenen eines Flügelaltars im Lübecker Dom
(Phot. Dr. Stoedtner).

Christi (aus St. Marien), der Außenflügel eines Altares mit Maria Magdalena in Landschaft. Als beachtenswertes Werk der Lübecker Malerei um 1500 möge den Schluß die Breittafel mit der Gregorsmesse im Chorumgang von St. Marien machen; den späteren Bildern Rodes nahestehend (Abb. 571). Das Meßwunder ist ein Lieblingsgegenstand der niederdeutschen Kunst um 1500 — ein Zeichen der Versenkung in die Geheimnisse der Eucharistie, als Reagens gegen die um sich greifenden Glaubenszweifel — wir gestehen, von den vielen Darstellungen des Vorgangs ist die des Lübecker Anonymus die packendste. Erschreckend wahr sind die fast lebensgroßen Geistlichen in schweren goldbestickten Pontifikalornaten, leibhaft erscheint — vor den Erstarrten — Christus auf der Mensa. Die schwerbrüchigen Seidendamaste mit großen Granatmustern sind von kraftvoller Plastik, durch die im Kielbogen schließende Türe, auf der sich einige Vögel niedergelassen haben, erblickt man rote Lübecker Dächer und die Jakobikirche. Die Prälatenköpfe, niederdeutsche Bürger- und Bauernschädel, grobknochig, und mit plumpen Händen, sind das Gegenstück zu den Ratsherrenphysiognomien der Dünwege im Weseler Rathausbilde (Erhaltungszustand schlecht, Übermalungen). Das Lübecker Museum besitzt noch eine beträchtliche Anzahl von Tafelmalereien der zweiten Hälfte des 15. Jhhs., meist die Flügelrückseiten geschnitzter Triptychen füllend, doch erheben sie sich selten über Mittelgut. Dagegen muß die bei Arndes in Lübeck 1494 gedruckte Bibel genannt werden wegen der Holzschnittillustrationen, die als das tüchtigste Werk der niederdeutschen Graphik gelten können. Schlichtheit der Erzählung, markige Zeichnung und weite, mit ausdrucksvollen Bäumen belebte Landschaften stempeln sie zu Schöpfungen echt niederdeutschen Charakters.

Die wenigen erhaltenen Malwerke der Spätgotik in Hamburg deuten auf Berührung mit den westfälischen und niederrheinischen (Kalkarer) Zeitgenossen. Zu nennen sind die Miniaturen des Hamburger Stadtrechts von 1497 im Stadtarchiv, mit lebendigen Bildern aus dem Hamburger Kaufmanns- und Hafenleben, der Altar der Maler in St. Jacobi mit geschnitztem Mittelschrein: Lukas malt die Madonna, und gemalten Flügeln: Gang nach Emmaus und Tod des Lukas, außen Lukas malt die Madonna, gemalt von Heinrich Bornemann (aus dem Dom; Abb. 572 u. 573); die figurenreiche Kreuzigung aus St. Katharinen in der Art der Westfalen, hochrechteckig im Format, leihweise in der Kunsthalle, mit dem Stifterpaar Tile und Tibbecke Nickel. In St. Jakobi Altäre der Fischer und der Böttcher, sämtlich um 1500—1510. Das meiste ist im großen Brande 1842 vernichtet worden.

Nach dem ersten Jahrzehnt des 16. Jhhs. welkt die Blüte der Lübecker Malerei dahin. Werke im letzten gotischen Stil, teilweise schon von Antwerpener Frührenaissance infiziert, sind im Museum: die Flügelmalereien am Thomasaltar der Brauer, am Maria-Magdalenen-Altar der Burgkirche 1519, am Antoniusaltar von Hans von Cöllen 1522, der Altar mit acht Bildern aus dem Leben Christi innen und mit der Anbetung der Könige in großen Figuren ausseits in der „Kapelle" des Museums (Vorbild Gerhard David, doch trefflich empfundene Landschaft: Kornfeld mit Mähern in der Flucht nach Ägypten, lübbische Häuser im Kindermord). Die Antwerpener Schnitzaltarfabrikation, ganz Niederdeutschland überschwemmend, beherrschte nun auf dem Seewege besonders die Häupter der Hansa, Lübeck und Danzig. Meisterwerke der flandrischen Malerei, die schon frühe hierher gelangten — wie der Kreuzigungsaltar von Memling im Lübecker Dom, um 1490 gestiftet, und das Jüngste Gericht in der Danziger Marienkirche, im Kriege von 1473 durch den Kapitän Benecke gekapert — mußten die einheimische Malerei verdunkeln; so sind denn die beiden größten Hansakirchen — St. Marien in Lübeck und Danzig — mit Schnitz- und Malerwerken flandrischer Provenienz aus der ersten Hälfte des 16. Jhhs. reich versehen.



Hermen Rode: St. Lucas malt die Madonna
Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte
(Phot. Dr. Stoedtner)

Rückblick.




Abb. 568. Hermen Rode: Lukaslegende vom Lukasaltar. Lübeck, Museum (Phot. Dr. Stoedtner).

„Zweierlei Bestrebungen stellen sich in den zeichnenden Künsten wie in manchem anderen Tun und Dichten der Menschen als entgegengesetzte Pole dar; der Realismus und der Idealismus. Sie bewegen die Kunst in allen Perioden ihrer Geschichte; ja von dem Vorherrschen des einen oder anderen hat die Entscheidung der höchsten Kunstfragen zu jeder Zeit abgehangen. Nur wenigen Künstlern ist eine Durchdringung der beiden Gegensätze gelungen, während viele der einen der beiden Richtungen angehangen und sie ins Extrem verfolgt haben. Es ist hier nicht der Ort, diesen Kampf durch alle Perioden der Kunstgeschichte zu verfolgen; wir dürfen bloß noch beifügen, daß die Wendung desselben niemals von der Willkür einzelner Künstler abgehangen hat, sondern sich zu jeder Zeit nach großen kulturhistorischen Gesetzen regelte."

Diese Worte Jacob Burckhardts (Die Kunstwerke der belgischen Städte 1842) treffen auf das 15. Jhh. mehr als auf jedes andere zu. In keiner Zeitepoche scheiden sich die beiden Grundrichtungen schärfer. So stehen auch in Niederdeutschland der Idealismus der ersten Hälfte des Jahrhunderts und der Realismus der zweiten unvermittelt einander gegenüber.

Innerhalb dieses Realismus lassen sich nun mehrere Entwicklungsstufen erkennen.

Durch die Generation von 1460 bis Ende der achtziger Jahre — die Meister der Verherrlichung und des Marienlebens in Köln, den Meister von Liesborn in Westfalen, Hermann Rode in Lübeck — erfolgt die Begründung des Realismus im Sinne und teilweise in Anlehnung an Dirk Bouts, um 1460 bis 1465. Ihnen vorauf gehen Versuche, einzelne realistische Momente dem heimischen idealen Stil einzufügen — in der Werkstatt und Nachfolge Lochners und bei Körbecke in Münster; letzterer und der Meister von Schöppingen haften im Kompositionellen und vor allem in der dekorativen sparsam schattierenden Färbung — dem konservativen Charakter Westfalens gemäß — ein bis zwei Jahrzehnte in die neue Aera hinein an der älteren Tradition (unter Einwirkung des Flémallemeisters).

Die allgemeinen Stilelemente der Künstlergeneration von 1460 bis ca. 1485 sind: Lockerung der Fläche zugunsten der Lebendigkeit der Erzählung, plastisch klare Raumgebung, scharfe Umrißzeichnung. Die Figuren sind hager, das Knochengerüst des Kopfes zeichnet sich deutlich; die Hände sind mager, in den Gelenken eckig gebogen. Der Faltenwurf ist geradlinig, starr, die Gewandsäume am Boden knapp abgeschnitten. Eng anschließende Ärmel, spitze Schnabelschuhe (Trippen) verstärken den eckigen Umriß. Als




Abb. 569. Bernt Notke, 1496: Legende Johannes des Täufers und Evangelist vom Fronleichnamsaltar. Lübeck, Museum
(Phot. Dr. Stoedtner).

steife Vertikalen reihen sich die Figuren aneinander, durchgehend noch eine einheitliche Zone in einigem Abstand vom unteren Bildrande einhaltend, isoliert, jede für sich wie im Monolog agierend. Bei Innenräumen bildet die spätgotische Steinarchitektur mit Kreuzgewölben oder Balkendecken die Szene. Eine seitliche Wand, schräg nach hinten, dient, nebst dem noch halbschräg ansteigenden Fußboden den Blick in die Tiefe zu führen (z. B. Verkündigung vom Liesborner, Lukaslegende von Rode). Die Landschaft, die jetzt eine größere Bedeutung gewinnt, wird von kahlen Hügeln und sachten blauen Fernen gebildet. Die Fläche wirkt häufig kahl. Starre Befangenheit hemmen den lebendigen Fluß wie der Darstellung so der Linien. Die Farben, jetzt reine Ölfarben, sind viel feuriger und tiefer als bei den Idealisten. Besonders ein leuchtendes Rot und tiefes dunkles Blau werden in vollster Kraft nebeneinander gestellt, so im Münchener Marienleben, gegen den bräunlichen Vor- und Mittel-, den hellgrünlichen Hintergrund und den Goldfond. Die Steinarchitektur ist meist grau. Die Schattierung, zwar noch in Lokalschatten, ist weit plastischer als vorher. Energisch, männlich, herbe erscheint diese Richtung der vorhergehenden gegenüber.

Die zweite Phase des spätgotischen Realismus in Niederdeutschland wird von den Jahren um 1485 bis ca. 1515/30 eingenommen. Sie vertreten die Bartholomäus-, Sippen- und Severinsmeister in Köln, Jan Joest von Kalkar im Clevischen, die Dünwege und zum Teil noch der Cappenberger in Westfalen, Raphon in Süd-Hannover, die späteren Werke der Rode- und Notkerichtung in Lübeck, die thüringisch-sächsischen Meister um 1490 bis 1520. Am Rhein eilt die Entwicklung der westfälisch-niedersächsischen stets um fünf oder zehn Jahre voraus. Selbst innerhalb dieses umschriebenen Zeitraums ist eine frühere und eine spätere Stufe zu unterscheiden. Die Hauptwerke des Bartholomäus- und Sippenmeisters, der Dünwege, auch die Lübecker um 1500, stellen die spätgotische Richtung im Gipfelpunkt ihrer Entwicklung dar. Verglichen mit den Meistern der sechziger bis achtziger Jahre, aus denen sie herauswachsen, zeigen sie eine wachsende Anfüllung der Fläche — siehe die Kalvarienberge: die Nebenpersonen, Reitergruppen und zuschauendes Volk, teilweise mit in die vorderste Zone gerückt, stellen sich gleichwertig neben die heiligen Hauptpersonen. Diese selbst verschwinden im Gedränge. Die Aufmerksamkeit des Beobachters wird zerstreut. Die lebhaft gestikulierende glänzend staffierten Reiterscharen, die unruhig scharrenden, in die Zügel beißenden Pferde

ziehen die ersten Blicke auf sich. Die Zuschauer selbst reden und schreien durcheinander; dort werden Geschäfte besprochen, hier läßt ein Jüngling einen Falken steigen (Sippenmeister, Brüssel), ein Knabe verzehrt seine Semmel, ein Bauer trinkt seinen Schnaps (Dünwege); das Beiwerk erlangt einen Hauptplatz (z. B. der achteckige Tisch mit Gerät und die Truhe im Tod Mariä von Rode (Marienkirche, Lübeck 1494). Welche Fülle von individuellem Ausdruck allein in den Händen! Die hl. Personen sind ihrer göttlichen Stellung, zuweilen selbst der goldenen Nimben entkleidet. Die hl. Frauen tragen die Hauben oder bei den Niedersachsen weiße Kopftücher und ihre Gesichter gleichen denen der umstehenden Bürger- und Bauernweiber. Maria läßt sich fassungslos zu Boden fallen. Magdalena wirft sich, in lautem Jammer das Kreuz umklammernd, auf die Erde. Die Kriegsknechte, im Streit um den Rock Christi, fahren mit den Daumen einander in Auge, Nase und Mund. Die armen Schächer sind rückwärts mit zerschlagenen Gliedern über die Kreuze gewunden, und diese sind als Baumstämme mit den Aststümpfen gemalt. Die Kölner bewahren sich noch einen gewissen heiligen Stil, einen heiteren Optimismus. Im allgemeinen wird gesucht, die tragischen Ereignisse erbarmungslos wie eine der alltäglichen Richtszenen an Falschmünzern und Glaubensschändern zu erzählen, ganz im Stil der niederdeutschen Chroniken, referierend. Es ist der äußerste Naturalismus.



Abb. 570. Bernt Notke, 1496: Gastmahl des Herodes vom Fronleichnamsaltar. Lübeck, Museum (Phot. Dr. Stoedtner).



Abb. 571. Lübecker Meister um 1500: Gregorsmesse. Lübeck, Marienkirche (Phot. Nöhring).

Gleichwohl ein Naturalismus höherer Art: die Naturbeobachtung wird von einer leidenschaftlichen Empfindung getragen. Das Wesen dieses spätgotischen Formempfindens ist der Drang, die Erscheinung als etwas Organisches, lebendig Bewegtes aufzufassen. Ihre Struktur, ihr Wachstum innerlich mitzuerleben. Eines der prachtvollsten Zeugnisse dafür die fast lebensgroßen Gestalten in der Sebastiansmarter des Sippenmeisters (das Bild mißt 1,86 m : 2,56 m; überhaupt sind die Tafelbilder häufig aufs Doppelte oder Mehrfache gegen früher in den Maßen gewachsen); der an den Baum gebundene nackte hl. Jüngling mit dünnen Gliedern und starken Knöcheln an Armen, Knien und Füßen; die herrlichen Gewächse der Bogenschützen in den knappen Jacken und Hosen der Zeit um 1495, die beiden auf den Seiten ihre riesigen Bogen spannend mit durchgedrücktem linken und weit zurückgebogenem rechten Arm — im Moment muß der Pfeil davonschnellen — andere die Armbrust aufwindend oder Sehnen in den Bogen ziehend: alles Nerv! Beim Bartholomäusmeister dasselbe: die in die Seitenwunde des Herrn sich einbohrenden Finger des Zweiflers Thomas! Das gleiche eindringlich Organische in der Faltenzeichnung. Die schwerbrüchigen Seiden- und Samtbrokate, zuweilen mit steifen Besätzen in goldstrotzender Lasurstickerei (Gregorsmesse in Lübeck), die schweren Wolltuche der Zeit werden mit ihren tausendfältigen Knickungen gemalt. Das Gewirr der Faltennester wird mit einem wahren Genuß durchstudiert, bis ins kleinste Geknitter hinein. Die Freude am spitzig Scharfen, schraubenhaft Gewundenen wirkt in allem anderen Detail, z. B. beim Bartholomäusmeister in den goldgemalten Distelranken und Maßwerkvorhängen der Bildeinfassungen (Kreuzabnahme Louvre).



Lübischer Meister von 1501: Anbetung der Könige
Lübeck, Marienkirche



Abb. 572. Heinrich Bornemann: Gang nach Emmaus vom Maleraltar in St. Jacobi, Hamburg (Phot. Rompel).

Diese leidenschaftlich-krampfhafte Versenkung in die Natur, im letzten Jahrzehnt des 15. Jhhs. ihren Höhepunkt erreichend, versucht auch schon im Gesichtsausdruck seelische Empfindung zu gestalten, z. B. den Schmerz der hl. Frauen, indes gelangt sie über eingekniffene Augen und verzerrte Münder nicht hinaus. Es ist diese Kunst das Ergebnis einer innerlich zerwühlten Zeit — äußerlich war sie, die zweite Hälfte des 15. Jhhs., für die niederdeutschen Städte die Zeit des höchsten Flors und Reichtums (seit der größten Tagfahrt der Hansa 1447) — wofür wir auf die meisterhafte Schilderung in Schnaases Geschichte der bildenden Künste verweisen. Die häufige Darstellung der Messe des hl. Gregor, die von Deventer ausgehenden, durch ganz Niederdeutschland verbreiteten Brüder vom gemeinen Leben und bei den Kölner Bildern kurz berührte bedeutsame Anzeichen einer am Rhein entstehenden Religionserneuerung, bezw. Vertiefung, seien hier nochmal genannt. Ein unruhvoller Drang ging durch die deutschen Lande, ein Vorzeichen der Reformation, die bald darauf auf sächsischem Boden entstand. Das Ende des 15. Jhhs. und sein Anfang zeigen in der Malerei also den schärfsten Gegensatz.



Abb. 573. Heinrich Bornemann, Lukas malt die Madonna, Hamburg, St. Jacobi (Phot. Rompel).

Das gleiche gilt von der Plastik, speziell der in Holz, die, mit der Malerei auf den riesig angewachsenen Schreinen aufs nächste verbunden, dieselbe Entwicklung nimmt. Im niederdeutschen Kunstgebiet sind vor allem vier Zentren des spätgotischen Realismus in der Holzschnitzerei — die Schule von Kalkar, die Lübeck-schleswig-holsteinischen Gebiete, Sachsen-Thüringen und die Altmark (Salzwedel). Auch hier zerfurchtes Gefält der Statuen (vergl.

dagegen die der ersten Hälfte des Jahrhunderts auf S. 434), Vertiefung der Reliefs bis zur Unterschneidung, Überschattung derselben mit reich durchbrochenem, wirr verschlungenem Maßwerk von oft naturalistischer Bildung, Lebhaftigkeit der Erzählung und Reichtum individueller aus dem Leben gegriffener Typen in der Zeit von ca. 1485 bis 1520/30 (in Lübeck vor allem die Schnitzereien des Notke, des Claus Berg, Henning von der Heide, Benedikt Dreyer u. a.).

Die Färbung ist bei den Meistern um 1500 gegenüber der einfachen der Vorgänger in der Art des Marienlebenmeisters, ausgezeichnet durch Reichtum an gebrochenen und gemischten Farben — Violett, Bläulichweiß, Rosa und Lila, Weißrot, Gelbbraun, Blaßgrün und ähnliche vorher unbekannte Farben werden verwendet. (Die Temperamalerei war schon deshalb auf einfache klare Farbendisposition angewiesen, weil die Temperafarbe anders auftrocknet, als man sie hinsetzt, die Ölfarbe aber genau den gewollten Ton ergibt und behält.) Die Modellierung ist weich, bei den späteren Bildern (z. B. des Bartholomäusmeisters) schon mit grauen und violettgrauen Körper- und Schlagschatten wirkend (der Sippenmeister behält mehr die glasmalereiartige Farbenklarheit).

Diese malerisch abtönende Manier ist es nun, die die Bilder der letzten Hälfte unserer zweiten Phase — die Zeit von ca. 1500 bis in die zwanziger Jahre des 16. Jhhs. — wiederum zu einer Entwicklungsgruppe zusammenschließt: Das sind vor allem die Bilder des Meisters von St. Severin, zumal die späteren, um 1505 bis 1515, die des Jan Joest von Kalkar, des Meisters der Kreuzigung im Aachener Domkapital (vergl. auch die in den herrlichsten Farben glühende Anbetung der Könige wohl desselben im Kaiser-Friedrich-Museum), die späteren Dünwege, der Cappenberger usw. Am stärksten sehen wir jetzt in Köln die Steigerung der Modellierung mit grauen Schatten, die Verstärkung der Lichter (dunkle Wolken, Sonneneffekte, selbst in den Glasfenstern), bis zu dem, was man Helldunkel nennt (Jan Joest von Kalkar). Wunderliche blaßblaue und weißrötliche bleiche Farben beim Severinsmeister, die Verdunkelung der Schatten bei den Dünwege: alles deutet auf ein Anwachsen des rein malerischen Sinnes hin; so werden denn auch die kleinbrüchigen Falten, die eckige und plastisch scharfe Formenbildung verlassen.





Abb. 574. Dünwege, Köpfe der hl. Sippe vom Dortmunder Altar 1521 (Phot. F. Bruckmann).



Abb. 575. Meister vom Tode der Maria: Tod der Maria um 1515. München, Kgl. Ält. Pinakothek (nach Aldenhoven).

VII.
Die Renaissance.
Köln.

Um das Jahr 1515 bestellte der einflußreichste Mäzen des damaligen Köln, Nicasius Hackenay, Bankier Kaiser Maximilians, den jetzt in der Münchner Pinakothek befindlichen Altar mit dem Tode der Maria für Maria im Kapitol bei dem Antwerpener Maler, dem hiernach genannten Meister des Todes der Maria (Abb. 575). Dieser ist wahrscheinlich identisch mit Joos van Cleve, der seit 1511 als Meister in Antwerpen erscheint. Hackenay weilte des öftern am Hofe des Kaisers in den Niederlanden, in Mecheln, und von dort bestellte er auch den reichen Steinlettner für Maria im Kapitol. Ein zweites Mal wurde das gleiche Bild für eine andere Kölner Kirche gestiftet (im Wallraf-Richartz-Museum). Beweise genug, daß der Stil der kölnischen Meister der Spätgotik, des Sippen- und Severinsmeisters, vor dem aus Italien eindringenden Renaissancestil der Niederländer überlebt erschienen.

Der Eindruck des neuen Zuges auf Klärung der räumlichen und Vereinheitlichung der malerischen Erscheinung ist schlagend. Die Stifterfiguren der Hackenays auf den Flügeln, in gleicher Größe neben den Schutzpatronen kniend, die Männer geharnischt, die Frauen in Antwerpener Flügelhauben, sind in sich selbst ruhende Persönlichkeiten, ohne das Bedrückte der gotischen Stifterporträts (Abb. 576). Der Meister des Todes Mariä ist der Fortsetzer des Quentin Massys, der Führer der Antwerpener Frührenaissance.

Aus seiner und der Kunst Jan Josts von Kalkar wächst Bartholomäus Bruyn hervor, geboren in Wesel 1493, tätig in Köln seit ca. 1515.

Aus diesem Jahr ist sein frühestes Werk, Triptychon mit Krönung Mariä (Slg. Hax), aus dem folgenden die hl. Nacht bei von Kaufmann, ein Nachtstück; weitere Frühbilder sind Tod der hl. Ursula und



Abb. 576. Meister vom Tode der Maria: Die Stifter Hackenay von den Flügeln des Marientodes um 1515. München, Kgl. Ält. Pinakothek (nach Aldenhoven, Köln, Malerschule).



Abb. 577. Bartholomäus Bruyn: Anbetung des Kindes vom Altar der Stiftskirche in Essen 1525.

Ursulalegende im Kölner Museum; andere waren in den ehemaligen Sammlungen Freiherr von Brencken und Konsul Weber. Der Flügelaltar in der Stiftskirche in Essen, bestellt 1522, vollendet 1525, Kreuzigung, Beweinung, Christnacht und Anbetung der Könige mit der Stifterin, Äbtissin Moena von Oberstein, repräsentiert den reifen Stil: Renaissancepfeiler und Säulen, Gebälke, kassettierte Rundbögen leiten den Blick in die Tiefe auf Hügel- und Waldlandschaften mit antiken Ruinen, wie in der Antwerpener Schule (Abb. 577). Ein bräunlicher Gesamtton schließt die tiefen Farben zusammen. Die Legende St. Victors (1529) und der hl. Helena (Kölner Museum) fügen sich an; auch hier die üppigen lombardischen Architekturstücke der Antwerpener. Die Erzählung behält stets etwas Gelassenes. Ein treffliches Werk der Phase ist die Tafel mit Anna Selbdritt, Gereon und Stifter vor duftig blauer Waldlandschaft (ehem. Slg. Weber). Die nackte Lukretia auf der Rückseite des Doppelbildnisses bei Baron Papst von Bingerden (1529) ist eine Anlehnung an Raffaels Galathea. Jetzt werden die römischen Hochrenaissancemeister, wie in den Niederlanden, so für Bruyn die Vorbilder. Bemerkbar schon in der schwungvollen Posierung und Drapierung der hl. Standfiguren der Maria, des Lukas, Stephanus mit dem Stifter Reussing, S. Vitalis (Kölner Museum); deutlicher in der Beweinung aus St. Cunibert (München), der Dornenkrönung von 1538 und der Kreuzschleppung aus St. Johann (Nürnberg). Im letzten Dezennium seines Schaffens kennt man den stillen Meister kaum wieder; großer Flügelaltar von 1548 aus Maria ad Gradus, jetzt im Dom mit Kreuzigung und den hl. Nicolaus, Andreas, Petrus und Rochus, Flügelaltäre in St. Andreas mit der Kreuzigung (Abb. 580), desgleichen in St. Severin mit Abendmahl, Mannalese und Melchisedek. Flammende Bärte, pathetische Gebärden, aufgewühlte Falten, römische Säulenordnungen, mit Draperien garniert, im Hintergrund römische Ruinen, Pfeilerbauten und Obelisken! Grelle, vorherrschend rote und gelbe Farben, schwärzliche Wolkenmassen, zerrissene Felsen und dunkle Baumsilhouetten! Wir stehen am Eingang einer neuen Stilphase, der Spätrenaissance. Michelangelo ist das Ideal der Zeit geworden. Jan Scorel, bereits 1524 aus Rom nach Utrecht zurückgekehrt, und Marten van Heemskerk, 1540 von dort nach Haarlem, haben die Vermittlerrolle bei Bruyn gespielt. Die gesamte niederdeutsche Malerei sehen wir alsbald in diese Strömung hineingerissen.

Bruyns Stärke war die Porträtmalerei. Die Gattung tritt seit ca. 1520 ebenbürtig neben die Heiligenmalerei. Die Kirche hört auf, das beherrschende Kulturzentrum zu sein. Der Hauptbestand sind Brustbilder. Befangenheit und Halbprofil aus dem Stifterbildnis des Kirchengemäldes haftet ihnen zunächst an (Agrippa von Nettesheim von 1524, Köln, Museum). Durch Händespiel wird der Dargestellte verlebendigt; sie halten einen Brief, ein Spitzentuch, eine Rolle, eine Blume oder dergleichen. Seltener ist Enfacestellung: Bürgermeister Johann von Ryht und Arnold von Browiller (Köln), letzterer vor Landschaft, sonst meist vor dunkelgrünem Grund. Die Dargestellten in der Mehrzahl vornehme Kölner nebst Frauen, voran die Bürgermeister, ruhig blickende gleichmütige Köpfe in schlichten roten und schwarzen Roben. Das konservative Element spricht deutlich. Köln war jetzt die Hauptstütze des katholischen Glaubens inmitten der um sich greifenden Reformation und erklärte sich aufs schärfste dagegen den niederdeutschen Städten auf dem Hansatage 1535. Scorels Porträtkunst ist das Vorbild. Der reichste Schatz von Porträts ist im Kölner Museum (Abb. 578 u. 579) u. a.: Hermann Rinck, Rechtsgelehrter Petrus von Clapis 1538, Frauenbildnisse von 1538 und 39, Herr und Frau Salzburg (1549), Frau Questenberg 1552, Bürgermeister Peter von Heimbach 1545, Herr von Siegen. Andere Bildnisse in Frankfurt (hervorragendes Doppelbildnis), Berlin, Petersburg, Paris, Sammlung Cappel-Berlin (Doppelbildnis 1533), u. a. O. Unter den Porträtdarstellungen ganzer Gruppen und Figuren, meist von Flügelaltären, ragen hervor: Herzog von Cleve vor der Maria (Berlin), Familienbildnisse, 2 Flügel mit Vater und Mutter nebst Kindern in München und in der Johnsonsammlung (Philadelphia); das Kostüm ist schon das spanische, um 1550 unter Karl V. in Niederdeutschland eindringend. Barthel Bruyn, der 1550 und 51 im Rate saß, starb 1557.



Abb. 578. Bartholomäus Bruyn, Bildnis des Herrn von Siegen. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



Abb. 579. Bartholomäus Bruyn: Bildnis der Frau Salzburg. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Hervorragend dokumentiert sich das dekorative Genie Bruyns in den Entwürfen für Glasgemälde. Hauptstücke: Große Maria auf der Mondsichel (Berlin, Kunstgewerbemuseum) um 1520, Stifterfenster aus Altenberg, der Vater mit drei Söhnen, die Mutter mit zwei Töchtern (ebendort) um 1525. Ähnliche Stifterfenster aus Altenberg in Burg Rheinstein und Berliner Schloß, Wohnung Fr. Wilhelms IV.; Madonna vor tiefblaugewölktem Himmel (Rheinstein), anderes in Gondorf und im Kölner Kunstgewerbemuseum. Ganze Zyklen im Chor von St. Peter (drei Passionsszenen, mit Stifterbildnissen 1528) und Standfiguren in den Seitenschiffen dieser Kirche (1520) und in St. Maria Lyskirchen (u. a. Kreuzigung, St. Gereon und Helena). Tiefe Farbenstimmung und bräunlich-weiche Modellierung, zum Teil mit Eisenrot, der dritten aufgemalten Glasmalfarbe. Renaissanceumrahmung in Analogie mit den flandrischen Fenstern der Zeit, meist Stiftungen des Erzhauses Österreich (in Lierre, Brüssel, Arras, auch in Lüttich S. Jacques). Den späteren Stil repräsentieren Johannes Ev. in Berlin (Kgm.), und ebendort die große Kreuztragung in Anlehnung an Raffael und Heemskerks Malweise um 1540—50 (Abb. 581). Auch kleine Rundschreiben sind während der Zeit in großer Zahl in Köln gemacht worden; Hauptwerke: zwei Scheiben der Schmidgaffel von 1529 (Köln, Kunstgewerbemuseum). Serie des verlorenen Sohnes mit Wappen des Jan van Hasselt von 1532 in amerikanischem Besitz, der in den letzten Jahren eine große Zahl rheinischer Glasgemälde ihrem Vaterlande entführt hat. Perlen solcher kölnischer Rundschreiben bergen das Berliner und das Kölner Kunstgewerbemuseum (Christus an der Martersäule nach Bruynscher Zeichnung) und das Schloß in Darmstadt, die wichtigsten in dem großen, vom Berliner Kunstgewerbemuseum edierten Glasgemäldewerk aufgeführt und abgebildet.





Abb. 580. Bartholomäus Bruyn, Kreuzigungsaltar in St. Andreas um 1550.

Anton Woensam von Worms zeichnet sich neben Bruyn durch einen eigenen Stil aus. Er kam 1518 von Worms nach Köln und starb hier 1541. Seine wenigen Tafelgemälde sind mehr zeichnerisch-plastisch im Sinne der Oberdeutschen; die Auffassung aber paßt sich dem Milieu an; rundliche Formen und ausgesprochener Renaissancedekor: Kreuzigung von 1520 (Freising, Erzbisch. Museum, die Flügel mit Heiligen in München), Sippenaltar (Heyl zu Herrnsheim, rechter Flügel in Köln, Museum). Kruzifixus mit Petrus Bloemvenna, Abt der Karthause, 1535 (Köln, Museum [Abb. 582]), daselbst Gefangennahme Christi 1529, anderes in Berlin. Unter den Glasgemälden nach seinen Kartons verdienen eine Anzahl aus dem Altenberger Zyklus mit dem Leben Bernhards von Clairveaux Beachtung (Kunstgewerbemuseum Berlin und Köln, Kapitelsaal des Domes, Schloß Gondorf, 1532); in den Gläsern heller, in der Schwarzlotmodellierung kühler, mehr ins Graue gehend als Bruyns Fenster. Eine Rundscheibe nach Woensams Zeichnung, St. Katharina mit Stifterinnen, im Kölner Kunstgewerbemuseum. Die größte Produktivität entwickelt er für den Holzschnitt, die Kölner Buch-, besonders die Bibelillustration; bekannt sind die große Ansicht Kölns und das Wappen der Stadt.

Der letzte namhafte Vertreter der Kölner Malerei ist Bartholomäus Bruyn d. J., der Sohn des obigen. Geboren um 1530, seit 1567 öfter Ratsherr, setzte er die letzte Richtung des Vaters auf den Helldunkelstil der Spätrenaissance fort (Anbetung der Könige, Köln, Museum). Die größte Masse seiner Porträts ebendort: meist in schwarzen Mänteln, steifen Halskrausen und kurzrandigen Baretts der spanischen Mode unter Philipp II. (Bürgermeister Hittorp † 1570 [Abb. 583], Hermann von Wedich 1581 [Abb. 584]).

Um diese Zeit (1581) verlebte Peter Paul Rubens seine Jugend in Köln.

Aus der Zahl der Manieristen nach niederländisch-italienischem Vorbild ist zu nennen Joh. von Aachen, geb. 1552 in Köln; seit 1574 in Italien, 1588 und 1600 vorübergehend in seiner Vaterstadt (u. a. Bildnis des Bürgermeisters Joh. Broelmann im Museum), wirkte er von 1601 bis an sein Ende am Hofe Rudolphs II. in Prag.

Westfalen.

Die stärkste Malerpersönlichkeit der westfälischen Renaissance, Heinrich Aldegrever in Soest, schon bei van Mander (1618) und von Sandrart (1675) als einziger niederdeutscher Meister rühmend genannt, hat leider keine Spuren seiner Tätigkeit auf dem Gebiete der Malerei hinterlassen, so daß wir hiervon keine Vorstellungen gewinnen können. Über die eminente Begabung des Meisters im Zeichnerischen — zwei Originalbildnisse eines Mannes im Berliner Kabinett und des Joh. von Leyden (London) — belehrt eine große Anzahl von Kupferstichen; sie fanden bei seinen Lebzeiten Nachahmer auf allen Gebieten des Kunsthandwerks, in der Holzschnitzerei, Goldschmiedekunst, in der Steinbildnerei, in Krug- und Kachelbäckerei, in der Bildwirkerei, besonders Niederdeutschlands, und für die Frührenaissanceornamentik unserer Landstriche ist er der tonangebende Meister; hier müssen wir diese Seite seiner Kunst übergehen. Nur einzelne Porträtstiche gebieten eine kurze Erwähnung: seine eigenen Bildnisse von 1530 und 1537 (Abb. 586), die des Münsterschen Wiedertäuferkönigs Johann von Leyden und Knipperdollings, 1536 nach ihrer Gefangennahme auf des Bischofs Befehl gefertigt; das erstere ein vortreffliches Abbild des schönen, stolzen und sittenlosen Phantasten, der auch als Gefangener im Käfig das Haupt erhoben trug und dem Bischof auf die Frage „Bist du ein König?“ erwiderte: „Bist du ein Bischof?“ Der Soester Stadtrichter Albert von der Heile, Herzog Wilhelm von Jülich und Cleve, des Künstlers Landesherr (1540, Abb. 585), der ihn auch mit Goldschmiedsarbeit beschäftigte, Luther und Melanchthon.



Abb. 581. Kölner Glasgemälde nach Bartholomäus Bruyn: Kreuzigung um 1540—50. Berlin, Kgl. Kunstgewerbemuseum.

Aldegrever wirkte in dem damals schon herabgesunkenen Soest, nachdem er in Nürnberg bei Dürer gelernt, von ungefähr 1528 und starb um 1560. Er war wie sein Vater ein leidenschaftlicher Parteigänger der Reformation; Sandrart berichtet in der teutschen Akademie: „Wie er dann zu Soest gestorben und gar schlicht begraben worden, bis ein Maler von Münster, der mit ihm umgangen, ankommen, in Hoffnung, ihn zu besuchen, der ihm zu Ehren einen Grabstein mit seinem Namen und gewohnlichen Zeichen (d. h. sein Monogramm G in A) aushauen lassen.“

In Münster, das nach der Niederwerfung des Wiedertäuferreiches eine neue Kunstblüte bis in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges erlebte, wirkte die Malerfamilie tom Ring.

Der Stammvater Luidger tom Ring d. Ä. (geb. in Münster 1497, 1521 Mitglied der Malergilde, gest. 1547) hat nur wenig hinterlassen: Tafelbilder mit Christus zwischen den beiden Johannes 1537, Auferweckung Lazari 1546 (beide im Dom), Porträt des Jobst van Keppel in Berlin, klar und kräftig gemalt; die Richtung der nahen Niederländer (Scorel, Jan van Amstel) war nicht ohne Eindruck. Von seinen Söhnen ist Luidger tom Ring der Jüngere (geb. in Münster 1522, seit 1569 bis an seinen Tod um 1583 in Braunschweig ansässig) ein vortrefflicher Porträtist. Werke: Selbstbildnis in Basel, Sammlung Paravicini; Dame in ganzer Figur vor echt Münsterschem Renaissancegetäfel (ehem. Slg. Weber, um 1560 [Tafel XXXIII]); Küchenstück mit Hochzeit zu Kana im Hintergrunde in der Art der Genrebilder Pieter Aertsens 1562 (Berlin); im Museum zu Münster: Bürgermeister von Braunschweig, Goldschmied Dietrich Kostede von Braunschweig, beide 1570; bärtiges Herrenbildnis mit köstlicher Ansicht der Stadt Minden (1568), zwei Blumenvasen 1562, Hieronymus in Landschaft; Doppelbildnis eines Ehepaares bei von zur Mühlen. Sein älterer Bruder, Hermann tom Ring (geb. 1520, gest. 1597), übernahm des Vaters Haus und Werkstatt. Werke: Entwürfe für die drei großen Glasgemälde aus Kloster Marienfeld im linken Seitenschiff des Domes, Passionsszenen um 1550; Rundbilder auf der Kunstuhr im Dom: Monatsbilder (Waffelnbacken, Beschneiden der Bäume, Graben der Beete, Schafschur, Kornernte, Obstpflücken, Schweineschlachten usw.); Selbstbildnis



Abb. 582. Anton Woensam von Worms: Kreuzigung mit Karthäusern. Köln, Wallraf-Richartz-Museum (nach Aldenhoven).

von 1544 (von zur Mühlen), Bildnis eines Architekten; des Joh. Waerbeck, des Domherrn Gottfr. von Raesfeld (im Museum); Gräfin Daun, Brustbild (Köln) und Sibyllen (Augsburg); Hochaltar der Überwasserkirche mit Verkündigung in hochinteressantem Interieur der Münsterschen Spätrenaissance (Abb. 587), Jüngstes Gericht (Museum) und Votivtafel seiner Frau Adelheid tor Horst nebst zehn Kindern in der Vorhalle der Überwasserkirche, letztere drei im spätesten Stil, von äußerster malerischer Breite, die Hermanns Bilder an sich schon vor denen des Bruders Luidger auszeichnet. Hermann tom Rings Sohn, Nicolaus tom Ring (geb. 1564, gest. 1613), führte die Helldunkelmalerei noch weiter, ist aber schon provinziell. Noch gut sind drei Tafeln in St. Luidgeri von 1598 (Grablegung, Auferweckung Lazari, Moses), der Flügelaltar aus Bösensell (Museum) mit Passionsszenen ist schlaff in der Zeichnung, stumpf in der Farbe, manieriert im Pathos und in der schwärzlichen Schattengebung.

In ganz Niederdeutschland, bis zu den Ostseestädten begegnet man ähnlichen religiösen oder Porträtdarstellungen der Spätrenaissance in roher Nachahmung des niederländisch-italienischen Manierismus (des Heemskerk und Floris). Nicht einmal technisch können diese Werke interessieren, wie doch die üppigen Steinbildhauereien an Epithaphien und Altären, die bis zum Dreißigjährigen Kriege in Unmenge in unseren Städten, so in Köln, Münster, Paderborn, Magdeburg, Lübeck und Danzig, entstanden, z. B. Biblische Malereien an der Brüstung der Chorschranken des Hildesheimer Domes um 1600. Im östlichen Deutschland, besonders in Sachsen, Brandenburg bis nach Mecklenburg hin deckt die Werkstatt und die Schule Lucas Cranachs in Wittenberg und in anderen Städten (selbst in Lübeck) den Bedarf an Altartafeln und Porträts. Letztere behalten am längsten einen festen Stil und Charakter.



Ludger tom Ring d. J., Bildnis



Abb. 583. Bartholomäus Bruyn d. J.: Bildn. Hittorps. Köln, Wallraf-Rich.-Mus.



Abb. 584. Bartholomäus Bruyn d. J.: Bildnis von Wedichs. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Die zweite Hälfte des 16. Jhhs. brachte wenigstens die dekorative Kunst der Bildwirkerei zu einer gewissen Blüte in Niederdeutschland. Niederländische Bildwirker, wegen politisch-religiöser Wirren auswandernd, durchzogen das Land, besonders an den Höfen der Fürsten, die jetzt über die Städte emporsteigen, Gobelinarbeiten, meist nach Kartons heimischer Maler ausführend. Sitze solcher Werkstätten waren in Westfalen (sog. Rochlitzer Hochzeitsteppich mit Wappen des lippischen Staatsmanns Simon von Wendt von 1548 mit Hochzeitstänzern nach Aldegrevers Stichen (Berlin, Kunstgewerbemuseum), Opfer Abrahams im Hildesheimer Knochenhaueramtshaus 1600, Wappendecken der Asseburgs; auch Elsenholt, der berühmte Warburger Goldschmied zeichnete z. B. einen Hochzeitsteppich für Caspar von Fürstenberg (1591); in Lüneburg (Derbe Laken mit antiken Historien und Kissenbezüge im Rathaus, höchst bedeutsames langes Laken mit Tobiaslegende und Lüneburger Patrizierwappen von 1559 u. a. Stücke im Kestner-Museum, Hannover), am Niederrhein (niederländische Wirkerkolonie in Wesel), am kurhessischen Hofe in Kassel, am sächsischen Hof (Seger Bombeck in Leipzig; er arbeitete nach Kartons der Cranach-Schule dortselbst, des „Fürstenmalers" Oswald Krell usw.), am pommerschen Herzogshof (das hervorragendste Stück der Gattung der Croyteppich 1551 von dem Niederländer P. Heymans nach Zeichnungen der Cranach-Werkstatt) und am mecklenburgischen Hof; wie auch in Rostock, Wismar usw.

* * *

Der nationale Charakter in der niederdeutschen Malerei hat sich gegen Ende des 16. Jhhs. verloren. Die wenigen einheimischen Maler — bemerkenswert Augustin Braun in Köln (Porträts im Museum), Anton Möller in Danzig (Jüngstes Gericht im Artushof 1602, biblische Geschichten im Rathaus 1601) — vermögen dem niederländischen Manierismus gegenüber keine Selbständigkeit mehr zu entwickeln. So erklärt sich der Triumphzug des Niederländers Vredemann de Vries durch die niederdeutschen Städte um das Jahr 1600 (z. B. in Hamburg, Braunschweig, in Danzig, wo noch Architekturmalereien von ihm im Rathaus sind) und die in dem Vorwort berührte Berufung niederländischer Künstler an die aufblühenden Fürstenhöfe. Der Hof Rudolphs II. in Prag mit seiner italienisch-niederländischen Manieristenkolonie wurde für sie vorbildlich. Die vielbewunderte „welsche" oder „antique" Manier ist nicht imstande gewesen, den Verfall aufzuhalten. Der Dreißigjährige Krieg brachte der niederdeutschen Malerei ihr Ende. Auf den Friedenskongreß nach Münster werden Janbap Floris und Terborch zur Porträtierung der Gesandten berufen. Die Malerei nach dem Kriege ist, wie man z. B. an den Bestrebungen des Großen Kurfürsten sieht, direkt aus Holland importiert worden.

So haben wir die Anfänge der spätmittelalterlichen Malerei Niederdeutschlands im 14. Jhh., ihre höchste Entfaltung im 15. Jhh. und ihren allmählichen Niedergang im 16. Jhh. betrachtet. Zum Schluß sollen nun die durchgehenden Charakterzüge der niederdeutschen Tafelbilder herausgehoben werden. Das 15. Jhh., als die Blütezeit des nationalen Stiles, steht dabei im Vordergrunde.



Abb. 585. Heinrich Aldegrever: Herzog Wilhelm von Jülich und von Cleve, 1540, Kupferstich.



Abb. 586. Heinrich Aldegrever: Selbstbildnis 1537, Kupferstich.

Schluß.

Charakterzüge der niederdeutschen Malerei.

Die niederdeutsche Malerei unterscheidet sich von der gleichzeitigen oberdeutschen Malerei durch ihren vorwiegend unpersönlichen Charakter. Überragende Individualitäten fehlen oder sie treten in dem gleichförmigen Gesamtbilde zurück. Namen von internationalem Ruf — den Oberdeutschen Cranach in Wittenberg ausgenommen — fehlen. Das ist auch Ursache, daß der Malerei Niederdeutschlands — mit Ausnahme der frühkölnischen Meister — das allgemeine Interesse mangelt.

Zweifellos ist die Leistung der niederdeutschen Stämme in ihrer Gesamtsumme eine unvergleichlich größere auf dem Gebiete der Architektur gewesen. Hier hat sich der praktisch nüchterne, auf das Greifbare gerichtete niederdeutsche Bürgersinn, der einfache, nach der Seite der Phantasie beschränkte Volksgeist in großartiger Weise ausgesprochen. Je weiter ostwärts, von den rheinisch-westfälischen Ausgangspunkten der niederdeutschen Kolonisierung entfernt, desto schroffer tritt das in Erscheinung. Vor den kühnen Backsteinkirchen des 14.

und 15. Jhhs. in Lübeck, Wismar, Rostock, Stralsund und Danzig wird alles, was die Malerei hier hervorgebracht hat, in den Hintergrund gedrängt[1]).

Überhaupt ist bei unserem Gebiet von formbildenden Malerpersönlichkeiten, d. h. von solchen, die das Weltbild im malerischen Sinne neu- oder fortgebildet haben, nur mit Einschränkung zu sprechen. Seit dem Eindringen des gotischen Dekorationsstils aus Frankreich um 1300, dessen Hauptwerke im ersten Abschnitt genannt sind, hat die niederdeutsche Malerei sich in Anlehnung an die benachbarte burgundisch-niederländische Malerei entwickelt. Die Meister Wilhelm und Hermann in Köln, Bertram in Hamburg — der daneben auch Elemente der böhmischen Malerei aufgenommen hat —, Conrad in Soest, Francke, Körbecke, die Realisten der Spätgotik, Bruyn, die tom Rings und die Spätrenaissance gehen in der Bewältigung der Zeit- und Stilprobleme neben den schöpferisch und malerisch höher begabten stammverwandten Niederlanden her. Daß die Resultate ihrer Kunst von eigentümlicher hoher Schönheit sind, ist eine andere Sache.



Abb. 587. Hermann tom Ring: Verkündigung an Maria, um 1590. Münster, Landesmuseum (Phot. Dr. Stoedtner).

Die Stammverwandtschaft mit den Niederlanden äußert sich in der vorherrschend malerischen Empfindungsweise. Darin liegt der größte Gegensatz zu den Oberdeutschen. Ein Bemühen um plastisch-räumliche Probleme in solcher Stärke wie dort, z. B. bei Witz, Dürer und Holbein, hat die Niederdeutschen nicht beseelt. Die verschmelzende Malweise, mit Unterdrückung der körperbegrenzenden Umrißzeichnung, verbindet die Maler vom Niederrhein bis zur Ostsee. Das Streben nach glänzender Färbung ist das stärkste. Bei den Altartafeln

[1]) Über den verschiedenen Charakter der gotischen Baukunst im nördlichen, speziell nordöstlichen Deutschland und im Süden Deutschlands, sowie über die Rolle, die hierbei Landschaft und Volksstamm spielten, vergleiche Schnaases niederländische Briefe von 1834, Seite 164.



Abb. 588. Niederrheinisch-westfälischer Meister um 1410: Ausschnitt aus der Kreuzigung. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

des 15. Jhhs. erstreckt sich die Bemalung und reiche Vergoldung — die sich am Kostüm, Gerät und den Heiligenscheinen nie genug tun kann — auch auf die Rahmen. Diese umschließen im 15. Jhh. die Tafeln in gleicher Breite, sie grenzen oben die meist breitgezogenen Bilder wagerecht ab — hierdurch das Bildmäßig-Eingefaßte verstärkend. Die zerklüfteten architektonischen Baldachin- und Fialenbekrönungen der oberdeutschen alemannisch-schwäbischen und fränkischen Altarschreine suchen wir umsonst; selbst die geschnitzten Teile — Statuen und Reliefs — stehen möglichst tief in kastenartiger Umrahmung. Die Renaissance bedeutet in Niederdeutschland nur Steigerung des malerischen Gefühls, Vertiefung der Modellierung bis zum Helldunkel. Man übernimmt sie von den Niederländern ganz bequem: eigene Studien, wie sie Scorel, Heemskerk und die Manieristen in Rom gemacht, oder theoretische Arbeiten in der Perspektive und Proportion lagen den niederdeutschen Renaissancemalern fern. Die Umwandlung des Stiles Aldegrevers und Lucas Cranachs ins Reinmalerische, sobald sie längere Zeit ihren süddeutschen Lehrstätten fern waren, ist zu erwähnen. Cranach ist in seiner späteren Zeit unter den bloß mit Farbentönen, schattenlos arbeitenden deutschen Malern der ausgesprochenste und in der Feinheit der Töne sicher der größte von allen. Wie

weit auch hier die Einwirkung seiner zweiten niederdeutschen Heimat (seit 1503 als Hofmaler Friedrichs des Weisen in Wittenberg) eingewirkt hat, wäre zu untersuchen. Ein technisches Merkmal ist, daß die niederdeutschen Bilder fast stets auf Eichenholz gemalt sind, das bis ins 16. Jhh. auch das gebräuchlichste Material der Bild- und Möbelschnitzer war (im Gegensatz zum Tannenholz der Süddeutschen).



Abb. 589. Meister Francke: Kreuztragung 1424. Hamburg, Kunsthalle (nach Schlie).

Ein zweiter Charakterzug — neben der malerischen Grundstimmung — ist die Neigung zur ruhigen aktionslosen Darstellung. Eine Eigenschaft, die bei den Kölner Meistern mehrfach berührt wurde. Dramatischen, lebhaft bewegten Vorgängen kann der die kirchlichen Aufträge erledigende Maler zwar nicht aus dem Wege gehen. Er gibt sie aber möglichst breit und gelassen, mehr den Zustand, als die Handlung. Der figurenreiche Kalvarienberg wird von Köln bis Lübeck im 15. Jhh. dargestellt als ein Genrebild, zur behaglichen und immer breiter ausgesponnenen Wiedergabe des Volkslebens, der Kaufherren, Soldaten, Bauern und kleinen Leute benutzt. Ein volkstümlicher alltäglicher Zug macht sich am Ende des Jahrhunderts breit. Es äußert sich in dem Grundton der Bilder der unpersönliche, demokratische oder eher korporative Geist der hansischen Geschichte (Dietrich Schäfer). Die Kunst fand gerade durch die Entfaltung des geistlichen und weltlichen Brüderschaftswesens, z. B. in Köln und in den Seestädten ihre stärkste Stütze. Ihr Wetteifer schmückte ihre Kapellen, und in Hamburg, Lübeck und Danzig verdanken wir diesem einen großen Teil der Kunstschätze. Das phantasiearme, zur Sachlichkeit neigende Gemüt der Niederdeutschen kommt am besten in den Porträtköpfen zum Vorschein. Man nehme die Köpfe in den Bildern der Dünwege und bei Notke, die reinen Porträts des Severinsmeisters, Bruyns, der tom Rings und Aldegrevers: nüchtern, ruhig vor sich hinblickend, sich selbst gleichbleibend, ihr inneres Leben mit keinem Zuge verratend, kühl, ohne Pathos. Auch hier ist an Cranach zu erinnern, der in den Bildern seiner Frühzeit, noch unter der Einwirkung Dürers, den



Abb. 590. Joh. Körbecke: Christus vor Pilatus um 1457. Münster, Landesmuseum
(Phot. Dr. Stoedtner).



Abb. 591. Lübecker Meister 1501, Kreuzigung (Ausschnitt). Lübeck, Marienkirche (Phot. Nöhring).



Abb. 592. Hans Raphon von Northeim, Kreuzigung. Hannover, Welfenmuseum.

Dargestellten einen konzentrierten, angespannten Ausdruck gibt; aber längere Zeit an den Ufern der Elbe, in dem flachen Lande, nehmen seine sächsischen Fürsten, Fürstinnen und Reformatoren einen gleichförmigen, wo nicht gleichgültigen, fast schläfrigen Gesichtsausdruck an (man denke an Dürers Pirckheimer und Imhoff!).

Niederdeutschland ist arm an Dichtungen; Minne- und Meistersang fehlen. Till Eulenspiegel, Reineke Fuchs (in den Rundbildern des Tempziner Altares und auf einer schönen Stickerei des 14. Jhhs. im Lübecker Museum auch bildlich dargestellt), derbe Sprichwörter sind für den Norden Deutschlands bezeichnend. Der literarische Bestand beschränkt sich fast auf die Chroniken der Städte (von Köln, Soest und Lübeck); die Rechtsbücher, Sachsenspiegel und Soester Schraa, treten hinzu. Nach dem Maßstab der Phantasie, des künstlerischen Schwunges und Temperaments, der formgestaltenden Kraft gemessen, steht unsere niederdeutsche Tiefebene vor dem Reichtum Oberdeutschlands arm und bloß da. Nicht ohne gewisses Recht konnten darum Besucher der Düsseldorfer kunsthistorischen Ausstellung 1904 — die einen Markstein in der Erkenntnis der niederdeutschen Malerei darstellt — äußern: der einzige auf diese Ausstellung verirrte Oberdeutsche, nämlich Konrad Witz („Katharina und Magdalena in der Kirche" aus der Straßburger Galerie) hätte durch die mitreißende Raumgewalt des durchleuchteten Kircheninnern, durch Brillanz und Plastik seiner Malerei, sämtliche ihn umgebenden niederrheinisch-westfälischen Tafelbilder geschlagen.

Und doch beherrscht die Bilder ein starkes Gefühl, das noch auf uns seine Macht ausübt. Die Grundzüge des niederdeutschen Volksgeistes, die unpathetische schlichte Gesinnung, die stille einfache und ehrliche Denkweise, die kommen hier zu Worte. Und so sind diese Werke ein Erzeugnis des niederdeutschen Landes. Einförmig, ohne Gestaltenreichtum sind die Landstriche, in deren Mitte sich unsere Städte erheben. Der weite Himmel, die Sonne, Licht, Luft, Wolken und Nebel wandeln ihren Anblick aber tausendfach. Doch nicht in unserem sentimentalen Sinne sind diese altdeutschen Meister Interpreten ihrer Volksgenossen und der Landschaft, die sie bewohnen. Nicht im bewußten Abschildern und Verhimmeln der heimischen Umgebung nach dem Schlagwort „Heimatkunst" liegt ihre Stärke. Sondern unbewußt haben sie die Kräfte dieses Bodens in sich aufgenommen und in ihre Werke ausgeströmt. Und mit dieser Einschränkung sei denn auch uns von den Bildern fort ein Blick in die Landschaft gestattet. Wir durchwandern im Geiste die endlosen Korn- und Wiesenbreiten, durch die der Niederrhein ruhig hindurchzieht. Die von dem Haarstrang und Ardeygebirge sanft herabstreichenden Ackerflächen des Hellweges und der Soester Börde. Das von Wallhecken und Eichkämpen durchschnittene Münsterland. Die grünen, mit bunten Dörfern belebten Marschgebiete der Niederelbe bei Hamburg. Die leicht kupierte Wiesen- und Waldlandschaft, aus der sich Lübecks rote Backsteintürme erheben, vorne die Trave wie zur Hansazeit mit Segelmasten und bunten Schwedenfahrern erfüllt. Endlich die Gestade der Wismarer Bucht und des Strelasundes, wo die Backsteintürme Stralsunds wie eine Luftspiegelung über dem glänzenden Meeresspiegel schweben. Endlos erstreken sich dazwischen die Heide-, Weide- und Ackerflächen des eigentlichen Niedersachsens, südlich von Goslar, Hildesheim und Halberstadt durch die dunkeln Harzgebirge begrenzt.

Kurzes Verzeichnis der wichtigsten neueren Literatur zur niederdeutschen Malerei seit ca. 1850.

Zeitschriftenaufsätze sind nur ausnahmsweise aufgeführt.

Köln und Niederrhein.

Joh. Jak. Merlo, Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler. Erste Auflage 1850. Neubearbeitung von Ed. Firmenich-Richartz. Düsseldorf 1895.

Ludw. Scheibler, Die anonymen Bilder und Meister der Kölner Malerschule. Düsseldorf 1880.

Ed. Firmenich-Richartz, Barthel Bruyn und seine Schule. Leipzig 1891.

Ed. Firmenich-Richartz, Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel. Düsseldorf 1896.

Wolff, Die St. Nikolaikirche zu Kalkar. Kalkar 1880.

Ludwig Scheibler und Carl Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, 1 Bd. Text und 2 Bde. Tafeln, Lübeck 1902. — Enthält in den Anmerkungen erschöpfende Literaturangaben.

Paul Clemen und Ed. Firmenich-Richartz, Katalog der Düsseldorfer Kunsthistorischen Ausstellung 1904.

P. Clemen und Ed. Firmenich-Richartz, Publikation dieser Ausstellung. Bruckmann 1905.

Edm. Renard, Köln, Berühmte Kunststätten, 1907.

Molsdorf, Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt. Straßburg 1909.

Heinr. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jhh., 1. Bd. (bis Ende 14. Jhh.) erschienen 1912.

Herm. Schmitz, Die Glasgemälde des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin. Mit einer Einführung in die Geschichte der deutschen Glasmalerei, 2 Bde., Berlin 1913. Enthält auch Material zur niedersächsischen Glasmalerei.

Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.

Zeitschriften: Zeitschrift für christliche Kunst, begründet von Alexander Schnütgen; enthält wichtige Aufsätze von Firmenich-Richartz u. a. — Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. — Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande (Bonner Jahrbücher). — Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen, Berlin 1907 ff.

Westfalen.

Wilh. Lübke, Die mittelalterliche Kunst Westfalens 1853.

Nordhoff, Die Soester Malerei unter Meister Conrad. Bonner Jahrbücher, Bd. 67, 68.

Nordhoff, Studien zur altwestfälischen Malerei ebendort, Bd. 87.

Nordhoff, Die tom Rings und die späteren Maler Westfalens. Prüfers Archiv für kirchliche Kunst, IX, 1885.

Scheibler, Rezension sämtlicher westfälischen Gemälde von 1450—1500 nach Stil und Herkunft. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst 1883.

Ferd. Koch, Ein Beitrag zur Geschichte der altwestfälischen Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jhhs. Dissertation. Münster 1899.

Ludorff, Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens.

Herm. Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest. Münster 1905.

W. Käsbach, Das Werk der Maler Victor und Heinr. Dünwege und der Meister von Kappenberg. Münster 1907.

Max Geisberg, Verzeichnis der Kupferstiche Israels von Meckenem 1905.

Max Geisberg, Die münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Straßburg 1907.

Herm. Schmitz, Soest, Berühmte Kunststätten 1908.

Ferd. Koch, Verzeichnis der Gemälde im Landesmuseum der Provinz Westfalen 1905.

Ferd. Koch, Die Kunst in der westfälischen Grafschaft Mark. Dortmund 1910.

Herm. Schmitz, Berühmte Kunststätten. Münster 1911.

Burckhard Meier, Führer durch das Landesmuseum der Provinz Westfalen. Münster 1913.
Hans Tietze, Ein Passionszyklus im Stifte Schlägl. Mitt. d. Zentralkommission 1914.
Zeitschrift: Westfalen, Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens und des Landesmuseums 1907ff.

Hannover, Sachsen und Thüringen.

Mithoff, Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens. Hannover 1885.
Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte (Hannover, Wienhausen, Goslar) 1849—62.
Mithoff, Kunstdenkmale und Altertümer im Hannoverschen, 7 Bde., 1871—80.
Münzenberger, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands 1885—90.
Rich. Borrmann, Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien Deutschlands. Berlin o. J.
Jul. Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. Berlin o. J.
Otto von Falke, Geschichte des Kunstgewerbes im Mittelalter in Lehnerts Geschichte des Kunstgewerbes. Berlin o. J.: Über die niedersächsische Stickerei.
Reimers, Hans Raphon: Jahrbuch d. hannov. Provinzialmuseums 1908/09.
Döring und Voß, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen 1905.
Otto Wankel und Ed. Flechsig, Die Sammlung des Kgl. Sächsischen Altertumsvereins zu Dresden in ihren Hauptwerken. Dresden 1900. — Enthält u. a. das gestickte Antependium aus Pirna.
Ed. Flechsig, Sächsische Bildnerei und Malerei vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation. Leipzig 1908.
Kurzwelly über Seeger Bombeck in Thieme-Beckers Künstlerlexikon.
Herm. Schmitz, Die Bildwirkerei. Handbuch des Kgl. Kunstgewerbemuseums, in Vorbereitung. Zur niedersächsischen Bildwirkerei des 16. Jhhs.
Die Denkmalsinventare der Provinzen Hannover, Sachsen, Brandenburg, des Herzogtums Braunschweig und der thüringischen Staaten.

Hamburg, Lübeck und die Ostseegebiete.

Lappenberg, Die Miniaturen zu dem Hamburger Stadtrechte vom Jahre 1497. Hamburg 1895.
Faulwasser, Die Jakobikirche zu Hamburg 1894.
Schlie, Der Hamburger Meister von 1435. Lübeck 1898.
Jahrbuch der bremischen Sammlungen.
Lichtwark, Meister Bertram. Hamburg 1899.
Lichtwark, Meister Francke. Hamburg 1905.
Ad. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530. Lübeck 1890.
J. B. Godt, Die Bilder der Legende der hl. Elisabeth in der Kirche zum Heiligen Geist in Lübeck. IV. Jahresbericht des Vereins der Kunstfreunde in Lübeck.
Karl Schäfer, Führer durch das Museum für Kunst und Kulturgeschichte zu Lübeck 1915.
Paul, Lübbische und sundische Kunst 1914.
Ad. Goldschmidt, Rode und Notke, zwei Lübecker Maler des 15. Jahrhunderts. Zeitschrift für bildende Kunst 1901.
Zeitschrift des Vereins für Lübecks Geschichte und Altertumskunde.
F. Beckett, Altartavler in Danmark fra den senere Middelalder. Kopenhagen 1895.
Bau- und Kunstdenkmäler der freien Hansastadt Lübeck 1901, Bd. II.
Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 2. Aufl. 1874, Bd. 6. (Über die Malerei der Ostseeprovinzen.)
Steinbrecht, Kunstgeschichte der Burg Heilsberg in Ermeland. Zeitschrift für christl. Kunst 1912.
Herm. Ehrenberg, Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen. 1899.
Hartlaub, Zur hansischen Kunst des Mittelalters. Zeitschr. f. bildende Kunst 1912/13.
Friedr. Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler von Mecklenburg-Schwerin 1896—1901.
Lisch, Mecklenburgische Jahrbücher. Die Denkmalsinventare der Provinzen Pommern, West- und Ostpreußen.







